比较文学译文集

BIJIAOWENXUEYIWENJI

北京大学比较文学研究丛书

张隆溪 选编

北京大学比较文学研究丛书

比 较 文 学 译 文 集

张 隆 溪 选 编

北 京 大 学 出 版 社

比较文学译文集

北京大学出版社出版

（北京大学校内）

新华书店北京发行所发行

1202工厂印刷

850×1168毫米　32开本　8.125印张　200千字

1982年6月第一版　　1982年6月第一次印刷

印数1—35,000册

统一书号：10209·22　定价：1.00元

Peking University Studies
in Comparative Literature

ESSAYS IN COMPARATIVE LITERATURE

edited by
Chang Lung-hsi

Peking University Press

1 9 8 2

序

比较文学，不是一门新兴的学科。很多国家多少年以前就有了。到了今天，在全世界范围内，已经引起了广泛的注意，并且形成了许多以国家为单位的大的流派。

但是对于我们来说，比较文学却似乎是一门新兴的学科。很多人许多年以前就写过有关比较文学的论文，但自己并没有意识到自己从事的就是比较文学。可见这个概念并没有在他们头脑中生根。在那与世隔绝的十年中，国外比较文学的发展情况，同其他学科一样，对我们完全是陌生的。因此，在最近几年中，同国外研究比较文学的学者一接触，好多人都有豁然开朗之感。这一个对我们来说是旧雨的学科，反而有点像似曾相识的新交了。

为了继承并且发扬我们也曾有过的那一点传统，为了多了解当今世界学术的新的动向，我们想要提倡一下比较文学的研究。

尽管在世界上许多国家中比较文学的研究显得很热闹，很多大学都开设了比较文学系，但我们感觉到其中不是没有问题的。在世界文学史上，东方文学一向占据着很重要的地位，中国、印度、伊朗、阿拉伯、日本以及其他许多东方国家的文学对世界文学产生过巨大的影响，促进了世界文学的发展。但是到了今天，仅仅在比较文学这个小范围内，东方文学却远远没有得到应有的重视。极少数人出于偏见，绝大多数人则囿于旧习，习惯于欧洲中心那一套做法，或多或少，有意无意，抹煞东方文学在世界文学中的作用。我们认为这不是科学的态度，这不利于世界各国人民之间的互相学习与互相了解。

因此，我们想着重提倡一下以东方文学为基础的比较文学的

研究。

环顾今天国际上学术发展的动向，我觉得有两点很值得注意：一是边缘科学的兴起，一是比较研究方法的倡导。这二者既有区别，又有联系。我们国内学术界对于这种情况当然已经注意到了，但恐怕是很不够的。比如研究中国历史，具体地说研究中国史上奴隶社会向封建社会过渡的问题，争论已经进行了几十年，到现在还没有大家都承认的看法。其中原因当然很多，但最重要的原因之一，我认为，就是缺少比较的方法。如果把其他文明古国，比如说印度，由奴隶社会到封建社会的过渡细致地加以分析，加以对比，会大大扩大我们的视野，会提供给我们很多灵感，会大大有助于讨论的推进与深入。其他学科也有类似的问题。中国的社会科学，其中也包括人文科学，想要前进，想要有所突破，有所创新，除了努力学习马克思主义以外，利用比较的方法是关键之一。

因此，我们想借提倡比较文学的研究，提倡一下比较的方法。

这就是我们的一些简单的想法，实在是卑之无甚高论。但是我们的主观愿望是恳切的，我们的决心是大的。北京大学与人文科学有关的有四个语言文学系和两个同外国语言文学有关的研究所，尽管我们的水平还不够高，我们的学习任务还很重，但是有不少的同志有志于从事比较文学的研究，这是一支不能忽视的力量。我们已经建立了一个比较文学研究中心，成立了一个比较文学研究会。为了进行一些介绍情况的工作，我们打算先从翻译外国比较文学研究者的论文开始。换句话说，就是先做一些启蒙工作，其中包括对我们自己的启蒙。我们准备出一套北京大学比较文学研究丛书，为全国广大有兴趣者提供一些方便。现在集成的这一本算是这套丛书的第一册。

我们当然不会只限于翻译介绍，我们同时也要认真做一些探讨研究的工作。以我们东方文学基础之雄厚，历史之悠久，我们

中国文学在其中更占有独特的地位。只要我们肯努力学习，认真钻研，比较文学中国学派必然能建立起来，而且日益发扬光大。比较文学中国学派的建立，不但能促进我们的研究工作，而且能大大丰富世界比较文学的研究内容，加强世界各国人民之间的了解与友谊。愿与全国和全世界志同道合者共勉之。是为序。

季羡林
1981.9.8.

编 者 前 言

收在这本《译文集》里的是西方学者讨论比较文学各方面问题的十五篇论文。早在一九三〇年，上海商务印书馆就出版了法国学者罗力耶（Frédéric Loliée）著《比较文学史：自滥觞至二十世纪》的中译本，由翻译家傅东华从日文和英文本转译而成。七年之后，又由上海商务印书馆印行了由诗人戴望舒直接从法文原书翻译的梵·第根（Paul Van Tieghem）著《比较文学论》。自那时以来，就再沒有出现较完整、系统介绍国外比较文学研究状况和学术成果的新译著。近几十年中，比较文学在欧美许多国家又有了新的发展，罗力耶和梵·第根表述的许多观点已经显得陈旧过时，因此有必要作一些新的学术进展的介绍。在国内，比较文学在近一两年引起了人们普遍的兴趣和注意，不少报刊杂志都发表了一些提倡和实际进行比较文学研究的文章。但相对而言，比较文学对于我们当中不少人还是一门新学科，究竟什么是比较文学，怎样研究比较文学，于这类根本问题，许多人幷不十分了然。因此，译介国外一些论文以为借镜也是十分有益的。这就是季羡林先生在本书序言中所说的“启蒙工作，其中包括对我们自己的启蒙”。当然，这里所谓“启蒙”，是从我们的学习愿望这方面说的，幷不意味着凡收在这个集子里的文章，篇篇都具有权威性和指导性。事实上，尤其在论及中国诗文时，西方学者由于本身的一些局限，常常也是一知半解，不得要领。古语说，“他山之石，可以为错”，别人的经验，包括不成功的经验，总可以使我们开阔眼界，增长见识，或多或少具有启迪的作用。

本集中的十五篇论文虽独自成章，但它们的编排又围绕着几

个中心。大致说来，前面三篇是总的理论探讨，涉及比较文学的基本概念和研究方法，接着的几篇文章讨论比较文学的各个研究领域，包括影响研究、文类学以及文学与其他学术领域的比较。最后还有一组论文涉及东西方的比较，尤其是中国与西方文学的比较。这样，这本«译文集»多少可以反映出西方在比较文学研究各个方面的学术水平。

作为一种研究方法，"比较"并不是文学研究的专利品，也不是什么新东西，广义的比较在一切学术领域都是普遍存在，而且由来已久。斯宾诺莎的名言：*Omnis determinatio est negatio*〔任何规定都同时是否定〕，就意味着在一事物与他事物的比较当中来确定事物的特性。此即亚理士多德论形式逻辑同一律和矛盾律的基本命题：A是A；A不能同时是B又是非B。所以很早以来，比较就是哲学思辩和一切学问的基础。换言之，比较并非比较文学的特性，也就不是它存在的理由——艾金伯勒（René Etiemble)讨论"比较文学危机"的著作，书名就叫«比较不是理由»(*Comparaison n'est pas raison*)。不过话又得说回来，比较虽是普遍应用的研究方法，但在比较文学中却有特殊的意义。正如霍斯特·吕迪格在他的文章中所说，在运用这种方法上，比较学者有特别的"自觉意识"。梵·第根曾认为比较文学应仅限于两国文学的比较，超出两国以上的比较应属于"总体文学"的范畴。这种规定主观武断，缺乏严密的逻辑性，所以早已被淘汰了。据雷马克在本集第一篇文章中提出的定义，现在所说的比较文学，通常是指超出一国界限的文学研究，而"美国学派"更广泛的概念还包括文学与其他学术领域的比较。在这里，不妨略为谈谈"法国学派"与"美国学派"的分歧。

以梵·第根、伽列(J-M.Carré)、基亚(M-F.Guyard)等人为代表的法国比较学者，认为大范围的综合以及不同文化背景下的比较都是不可靠的，他们要求的是"事实联系"(*rapports de fait*)。伽列为基亚的«比较文学»一书撰写的前言，就包含法国

学派所下的定义：

> 比较文学是文学史的一支：它研究国际的精神联系，研究拜伦和普希金、歌德和卡莱尔、司各特和维尼之间的事实联系，研究不同文学的作家之间在作品、灵感、甚至生活方面的事实联系。

这种观点显然是很保守的，在实证主义影响之下，它把比较文学局限在事实描述的范围之内，只去追根溯源，研究一国作家受别国作家或者对别国作家的影响。韦勒克极有力地驳斥了这种观点，指出“没有一部作品可以完全归结为外国影响，或视为只对外国产生影响的一个辐射中心”；“艺术品绝不仅仅是来源和影响的总和；它们是一个个整体，从别处获得的原材料在整体中不再是外来的死东西，而已同化于一个新结构之中。”因此他主张扩大研究范围而不死套“事实”。亨利·雷马克的论文可以说较能代表美国学派的观点，他在文中断言，“法国人对文学研究‘可靠性’的要求现在已经显得陈腐了，……这个时代要求更多（而不是更少）的想象力。”

对我们说来，法国学派狭隘保守的观点当然是不可取的，因为它同时还意味着以欧洲为中心的狭隘地方主义。我们要提倡的不仅是中国与其他东方国家文学的比较，而且是东方和西方、尤其是中国和西方文学的比较，不仅是事实联系的影响研究，而且是不同文化背景下的平行研究。与此相比，不仅法国学派，恐怕美国学派的观点也还得进一步扩大眼界和范围。我们要发展比较文学研究，改变以欧美文化为局限的狭隘地方主义，让绚烂多彩的东方文学丰富比较文学的内容和成果，为全人类文化作出贡献。与此同时，我们也很有必要记住法国学派对学术研究“可靠性”的强调，防止生拉硬扯的牵强附会。法国学者巴尔登斯柏耶(Fernand Baldensperger)在创办颇有影响的《比较文学评论》杂

志时就指出：

> 仅仅对两个不同对象同时看上一眼就作比较，仅仅靠记忆和印象的拼凑，靠主观臆想把一些很可能游移不定的东西扯在一起来找类似点，这样的比较决不可能产生论证的明晰性。

的确，如果没有深入的理论阐述、独到的见解和明确的结论，如果无助于文学的鉴赏和分析，纯粹指出类似或不同的比较是没有什么意义的。比较文学所研究的对象是文学，所以必须注意韦勒克在他的文章中提出的“文学性”(literariness)问题。据美国学派的观点，比较文学包括文学与社会学、心理学、哲学等各个领域的相互关系的研究。这类研究当然是必要的，但却往往容易离开文学，成为非文学的研究。韦勒克吸收了形式主义美学的一些成果，强调艺术品本身的内在价值和文学研究的“内在”方法，认为：

> 必须把文学研究区别于常常被人用以代替文学研究的思想史研究，或宗教和政治的概念和情感的研究。许多研究文学、尤其是研究比较文学的著名学者其实并非真正对文学感兴趣，他们感兴趣的是公众舆论史、旅行报告、民族性格的概念等等——简言之，在于一般文化史。他们从根本上扩大了文学研究范围，使它几乎等于整个人类史。但是，文学研究如果不决心把文学作为不同于人类其他活动和产物的一个学科来研究，从方法学的角度说来就不会取得任何进步，因此我们必须面对“文学性”这个问题，即文学艺术的本质这个美学中心问题。

韦勒克并没有否定艺术品与产生艺术品的社会历史条件以及

作者个人心理之间的关系。他特别说明自己的观点“并不意味着应忽略甚至蔑视产生作品的诸关系，也不意味着内在的研究仅仅是形式主义或不适当的唯美主义”。本集中讨论比较文学各个领域的论文，在这方面可以给我们提供方法上的参考。在关于文学借鉴的论文中，约瑟夫·T·肖详细考察了影响和独创的关系、媒介、接受等等典型的比较文学研究问题，并对一些术语作了仔细区分和规定。在《文学与思想史》一文中，斯托尔克奈特讨论了哲学观念融入文学创作并在其中发生变化的情形。文学作品中表现出的哲学观念往往和本来的面貌不尽相同。他用古希腊的柏拉图主义与十九世纪浪漫诗人的柏拉图主义作比较，发现它们“在论述和强调上的差异”，用古代和中世纪关于宇宙和谐的有限观点与近代关于宇宙无限的观点作比较，说明了人类自然观的演变对文学的影响。这些研究对于理解文学作品，尤其是理解反映时代观念的重要作品，确实很有帮助。正如这位作者所说：“一个作家作品里的重要思想本身并不能提高该作品的价值，这自然是不言而喻的。反之，不联系一首诗或一部小说所表现的思想，我们也很难深入地讲述它的价值。”讨论文学与心理学、文学与艺术等相互关系的论文，其意义也都在此。

这本《译文集》的一个特点，是选收了几篇涉及东方文学、特别是中国文学的论文。斯特拉斯堡大学的雅克·鲁斯在《罗曼·罗兰和东西方问题》一文中，让我们看到《约翰·克利斯朵夫》的作者对东方文化抱着极大的热情，始终不懈地寻求东西方的相互了解。这位作家和伟大的人道主义者绝不赞成忽视亚洲文化的欧洲中心主义，他强调说：“我和我远东的朋友们的格言是：平等。”本集中这一组论文都在不同程度上反映出西方学者了解东方的愿望和努力。迈克尔·卡茨的《艾米·洛威尔与东方》是一篇出色的论文，在这里作者不仅叙述了艾米·洛威尔、庞德以及整个意象派与中国和日本文学的关系，而且把这种文学姻缘在洛威尔诗中引起的细致变化讲得很清楚，可以帮助我们更深入地了解意象派和

英美现代诗的某些基本特点。A·C·格雷厄姆论中国诗翻译的论文，在西方也有些影响，从中可以看出西方学者的研究水平。不过，这些论文中难免有一些值得商榷甚至大谬不然的地方，应该在这里略为说几句。有的错误大概是作者的见闻或学力有限造成的。例如在讨论文类学时，威斯坦因认为东方学者会受益更大，"因为在远东国家中，迄今为止还没有按照类属对文学现象进行过系统的分类，虽然体裁理论长期以来也一直是印度美学的一个基本成分。"这句话好像概括了整个东方，来头不小，实则暴露了作者的无知。且不说中国古代对诗、赋、词、曲的分别，就单以文（包括韵文和散文）而论，梁代萧统的《昭明文选》已把文分为三十六类，刘勰《文心雕龙》大多以文体分章节，到明代徐师曾的《文体明辨》，所录文体（包括诗赋）达一百二十来种，其中很多是属于现代意义上的文学体裁，清代姚鼐的《古文辞类纂》则把经史子传和诗歌以外的文体分为十三类。上述种种并不是冷僻的奇书，对东方文学稍具知识的人都不难了解，这就更使人为上面那句话的作者惋惜了。又如格雷厄姆说汉语律诗绝少用明喻，这话应用在五言律诗上还算不错，但于七律就未必尽然。杜甫《小寒食舟中作》有"春水船如天上坐，老年花似雾中看"一联，正是历来传诵的名句。苏轼诗中有"梦绕云河心似鹿，魂惊汤火命如鸡"、"旧游似梦徒能说，逐客如僧岂有家"等句。又陆游诗中有"早岁那知世事艰？中原北望气如山"、"酒似粥醲知社到，麦如盘大喜秋成"等句，都是用"如"、"似"等字的明喻。朱彝尊曾把陆游集中类似句子挑出许多，指责他说："诗家比喻，六义之一，偶然为之可尔。陆务观《剑南集》句法稠叠，读之终卷，令人生憎"（《曝书亭集》卷五十二，《书〈剑南集〉后》）。可见诗中明喻之多，已到引起评家反感的程度了。此外还有一类错误，则多半是作者抱着狭隘的地方主义观念造成的。如亚瑟·E·昆斯特的《亚洲文学》一文，虽然介绍了以印度和中国为中心的南亚和东亚文化传统，却不时流露出一种西方文化优越的自傲感，并且断言

“亚洲文学对欧洲文学几乎一向沒有任何影响。如有什么影响的话，那也只是对小作家而言，……这种影响在大作家的作品中是微不足道的。”这种态度不正是韦勒克指责的“记文化賬的奇怪做法”吗？文学当中的影响和借鉴并不是放债和赊欠，也无须比较学者去充賬房先生。研究比较文学应当记住罗曼·罗兰的格言，应当坚持文学比较中的“无债”原则，如果抱着偏见，那就会比无知离眞理更远。问题在于像这样的文章在西方具有相当的权威性，代表着西方学者在这方面的学术水平。由此可见，要在可靠的基础上对中国文学和西方文学进行比较，首先尙有待于我们自己的努力。

这本《译文集》在选材上由于受到编者见闻和水平的局限，所选文章很可能并不都有代表性，也很可能有严重的遗漏。各篇译文也难免有不够准确甚至错误之处。我们恳切希望这些缺点和不足能得到专家和广大读者指正，以便在大家的帮助下设法弥补，提高这套“比较文学研究丛书”的质量。

张隆溪

一九八一年九月

目　次

CONTENTS

比较文学的定义和功用

〔美〕亨利·雷马克

张隆溪　译

一

比较文学是超出一国范围之外的文学研究，并且研究文学与其他知识和信仰领域之间的关系，包括艺术（如绘画、雕刻、建筑、音乐）、哲学、历史、社会科学（如政治、经济、社会学）、自然科学、宗教等等。简言之，比较文学是一国文学与另一国或多国文学的比较，是文学与人类其他表现领域的比较。

这一定义① 大概能被美国大多数比较文学研究者们所接受，但在很重要的一部分比较学者当中却可能引起争议，我们姑且把这部分学者概称为"法国学派"。② 这类意见分歧有些是根本性的，还有些是强调的重点不同，为了澄清这类分歧，我们最好先讨论一下我们这个定义的第一部分，然后再讨论第二部分。

尽管美国"学派"和法国"学派"都赞同我们的这一部分定义，即比较文学是超出国界的文学研究，但在实际应用当中，他们各自强调的重点却有一些重要差别。法国人较为注重可以依靠事实根据加以解决的问题（甚至常常要依据具体的文献）。他们基本上把文学批评排斥在比较文学领域之外。他们颇为蔑视"仅仅"作比较、"仅仅"指出异同的研究。伽列和基亚甚至认为影响研究也太模糊，太不明确，而宁愿要我们集中研究接受、媒介、国外旅行、一定时期内一国文学中反映出的对另一国的态度等等问题。这两位学者和梵·第根不同，他们对欧洲文学大范围的综合研究

也表示怀疑，认为那容易导致肤浅，导致不可靠的简单化和站不住脚的玄想。

这种保守态度的根子显然在实证主义。在我们看来，法国人对文学研究“可靠性”的要求现在已经显得陈腐了，正如柏尔(Peyre)指出的那样，这个时代要求更多(而不是更少)的想象力。的确，影响问题是很微妙的问题，它要求研究者有极广博的知识和精巧的手段，而过去的一些努力在这两方面都还不足。有不少关于影响研究的论文过于注重追溯影响的来源，而未足够重视这样一些问题：**保存下来**的是些什么？**去掉**的又是些什么？原始材料**为什么和怎样**被吸收和同化？**结果**又如何？如果按这类问题去进行，影响研究就不仅能增加我们的文学史知识，而且能增进我们对创作过程和对文学作品本身的理解。

影响研究如果主要限于找出和证明某种影响的存在，却忽略更重要的艺术理解和评价的问题，那么对于阐明文学作品的实质所做的贡献，就可能不及比较互相并沒有影响或重点不在于指出这种影响的各种对作家、作品、文体、倾向性、文学传统等等的研究。纯比较性的题目其实是一个不可穷尽的宝藏，现代学者们几乎还一点也沒有碰过，他们似乎忘记了我们这门学科的名字叫“比较文学”，不是“影响文学”。赫尔德与狄德罗[1]、诺瓦利斯与夏多布里昂[2]、缪塞[3]与海涅、巴尔扎克与狄更斯、《白鲸》[4]与

---

1) 赫尔德(Johann Gottfried von Herder,1744—1803)德国哲学家、诗人和批评家，“狂飙突进”运动的领袖人物之一。
狄德罗(Denis Diderot,1713—1784)，法国启蒙思想家，唯物主义者和文学批评家，百科全书派领袖。

2) 诺瓦利斯(Novalis,1772—1801)，德国浪漫派诗人。
夏多布里昂(Francois René de Chateaubriand，1768—1848)法国浪漫派诗人和作家。

3) 缪塞(Alfred de Musset, 1810—1857)，法国浪漫派作家、诗人和戏剧家。

4) 《白鲸》(*Moby Dick*)，美国作家麦尔维尔(Herman Melville, 1819—1891)著名的长篇小说。

《浮士德》、霍桑的《罗杰·马尔文的葬礼》与德罗斯特——许尔索夫的《犹太人的山毛榉》、[1] 哈代与霍普特曼、[2] 阿佐林[3] 与阿那托里·法朗士、巴罗哈[4] 与斯汤达、哈姆松与约诺、[5] 托马斯·曼与纪德，[6] 不管他们之间是否有影响或有多大影响，都是卓然可比的。③

伽列和基亚对比较文学中大规模的综合颇感怀疑，在我们看来也过分拘谨了。我们**必须**综合，除非我们宁愿让文学研究永远支离破碎。只要我们有雄心加入人类的精神生活和情感生活，我们就必须随时把文学研究中得出的见解和成果集中起来，把有意义的结论贡献给别的学科，贡献给全民族和全世界。匆匆忙忙下概括判断的确是危险的，但人们往往借口有这种危险而畏缩不前。"我们必须等所有的材料都收集完全。"可是我们明明知道，所有的材料永远也不可能收集完全。哪怕有一代人确实做到把关于某个作家或某个问题的所有材料都集中起来了，这些"事实材料"也一定而且应当会被不同的一代代人作出不同的解释。学术研究必须适当地审慎，但却不应该被不现实的求全责备弄得一事无成。④

---

1) 霍桑(Nathaniel Hawthorne, 1804—1864)美国作家，其代表作是长篇小说《红字》。

德罗斯特——许尔索夫(Annette Elisabeth Droste-Hülshoff, 1797—1848)，德国女诗人，《犹太人的山毛榉》(*Die Judenbuche*)是她的一个短篇小说。

2) 霍普特曼(Gerhart Johann Robert Hauptmann, 1862—1946)，德国戏剧家、诗人和小说家，曾获1912年诺贝尔文学奖。

3) 阿佐林(Azorin, 1873—1967)西班牙作家和批评家。

4) 巴罗哈(Pio Baroja Y Nessi, 1879—1956)，西班牙作家，他的《生存斗争》三部曲颇为著名。

5) 哈姆松(Knut Hamsun, 1859—1952)，挪威小说家，曾获1920年诺贝尔文学奖。

约诺(Jean Giéno, 1895—1970)，法国小说家，作品富于田园风味。

6) 纪德(André Gide, 1869—1951)，法国作家，曾获1947年诺贝尔文学奖。

法国人幸而在实践中不象在理论上那么胆小和严守教条。⑤比较文学有许多方面，尤其在比较研究的重大学术成果方面，大概大部分应当归功于法国人或在法国受训练的学者。戴克斯特(Texte)的«卢梭与文学世界主义的起源»、巴尔登斯柏耶的«哥德在法国»和«法国移民中思想的传播»、伽列的«歌德在英国»、阿扎尔(Hazard)研究欧洲启蒙运动全貌的精彩专著等等，不过是法国人综合研究中的少数几个例子，这类研究的特点是处理比较和影响的问题十分妥贴灵敏，对文学价值和个人气质的特点了解得细致入微，并且极善于把观察得来的大量结果归纳进总体发展的清晰的轮廓当中。梵·第根和基亚的比较文学导论的法文著作本身就是切实可用的综合著述。另一方面，美国学者们必须注意，不要仅仅因为法国人似乎特别注重某些比较研究的项目（如研究接受、各国文学互相之间所持的态度、媒介、旅行、作者阅读外国文学作品的情况等）而排斥或忽略别的项目，就随便地放弃法国人喜欢研究的那些问题。⑥

我们的定义的第二部分是关于文学与其他学科领域之间的关系，在这个问题上，我们遇到的不是强调重点的不同，而是“美国学派”与“法国学派”之间阵线分明的根本分歧。梵·第根和基亚的著作是直到目前为止[1]对比较文学领域进行全面评述的仅有的两部书，他们都没有在书中讨论文学与其他领域的关系，甚至根本没有提到这些领域(如艺术、音乐、哲学、政治等等)。在巴尔登斯柏耶和阿扎尔主编«比较文学评论»（*Revue de littérature comparée*)的许多年里，这份杂志的季刊书目根本就不包括这类研究项目。这一方针在后来的编者手中也一直保持未变。在美国则恰恰相反，比较文学课程以及出版物(包括书目)，一般都包括这一类研究领域。

法国人对于各门艺术的比较当然也感兴趣，但是他们并不认

1) 此文作于1961年。

为这类比较属于比较文学的范围。⑦ 这种看法是有历史原因的。五十多年以来，比较文学只是由于既把更大范围的文学结合在一起，又谨慎地严格限制在文学的范围之内，方才得以冲破学院式分门别类的死板界限，在法国各大学里取得一个明确而显著的地位。敢于超越民族文学界限的教员和学生本来就已承受额外的压力。法国人似乎担心，再加上一个去系统研究文学与其他领域关系的任务，会被说成是华而不实，不利于比较文学作为一门可敬而且的确受人尊敬的学科为人们所接受。⑧

在这里还应当考虑一个与此有关、但更为根本的反对意见，即认为比较文学作为超越民族界限的文学研究以及比较文学作为对超越文学本身界限的各种分枝的研究，两者之间缺少逻辑的联系。⑨ 另外，比较文学这个术语在地理方面的含义虽然较为具体，美国学派的概念意味着各种体裁上的分支，却又引出在划分界限方面一些严重的问题，而这些问题是美国学者们不大愿意正视的。

如果浏览一下巴尔登斯柏耶和弗里德利希编的《比较文学书目》中的大量标题，尤其是第一卷中有关"一般总论"、"主题学"和"文学体裁"的部分以及第三卷中关于"文学潮流"的一章，人们会很难看出有什么严格的选择标准。我们在这里所说的；仅仅是那些按其标题或按其内容说来，都不是从地理意义上所谓比较性的书或文章（只偶有例外），这些书或文章之所以被列入这本《书目》，必定是由于考虑到它们的题材的原因。例如，在"个别主题"和"集体主题"的名目下，我们可以找到大量在一国文学**之内**表现爱情、婚姻、妇女、父与子、儿童、战争、各种职业等等的作品。这类作品之所以能包括在一本**比较**文学的书目里，难道可以说是由于我们在处理文学与"主题"这两个不同的领域吗？但主题是文学的有机部分，它们是内在而非外在的因素。在"文学体裁"和"文学潮流"的名目下，我们可以找到研究美国小说、德国教育小说（Bildungsroman）、1898年代西班牙的一代人等等的著作。但是，叙述文学体裁、运动和某国的一代人的文章，即便属于总论

的性质，本身也算不得是比较文学。体裁、运动、“派别”、一代人等等概念，本身就包含在我们关于文学和文学史的概念之中，它们是文学以内而非文学以外的概念。我们认为，如果接受《书目》那种过于松弛的标准，那么文学研究与批评当中的几乎任何东西只要稍加一点说明，都可以够格成为“比较文学”。比较文学要是成为一个几乎可以包罗万象的术语，也就等于毫无意义了。⑩

假如的确存在某一题目的“比较性”难以确定的过渡区域，那么我们将来必须更加严格，不要随便把这种题目算做比较文学的范围。我们必须弄确实，文学和文学以外的一个领域的比较，只有是**系统性**的时候，只有在把文学以外的领域作为确实**独立连贯的学科**来加以研究的时候，才能算是“比较文学”。学术性研究不能仅仅因为它们讨论了必然反映在全部文学里的人生与艺术某些固有的方面，就划入“比较文学”的范畴。文学不反映这些方面，还能反映什么别的方面呢？一篇论莎士比亚戏剧的历史材料来源的论文（除非它的重点放在另一国之上），就只有把史学和文学作为研究的两极，只有对历史事实或记载及其在文学上的应用进行了系统比较和评价，只有在合理地作出了适用于文学和历史这两种领域的结论之后，才算是“比较文学”。讨论金钱在巴尔扎克的《高老头》中的作用，只有当它主要（而非偶尔）探讨一种明确的金融体系或思维意识如何渗进文学作品中时，才具有比较性。探讨霍桑或麦尔维尔的伦理或宗教观念，只有涉及某种有组织的宗教运动（如伽尔文教派）或一套信仰时，才可以算是比较性的。描述亨利·詹姆斯小说中某个人物，只有在根据弗洛伊德（或阿德勒、容格等）的心理学理论把这个人物的轮廓勾划得条理清晰之后，才能算属于比较文学的范畴。

在记住了上述这一点之后，我们却又要走向包罗更广的“美国派”比较文学观念了。我们当然得努力设立和保持一套起码的标准来划出我们这个领域的范围；但我们却也不能过于注重比较文学理论上的统一，以致忘记了比较文学甚至更重要的实际作用。

我们所理解的比较文学还不是一个必须不顾一切地建立起自己一套严格规则的独立学科，而是一个非常必要的辅助学科，是连贯各片较小的地区性文学的环节，是把人类创造活动本质上有关而表面上分开的各个领域联结起来的桥梁。对于比较文学的理论方面不管有多少分歧，关于它的任务却总是意见一致的：使学者、教师、学生以及广大读者能更好、更全面地把文学作为一个整体来理解，而不是看成某部分或彼此孤立的几部分文学。要做到这一点的最好方法，就是不仅把几种文学互相联系起来，而且把文学与人类知识与活动的其他领域联系起来，特别是艺术和思想领域；也就是说，不仅从地理的方面，而且从不同领域的方面扩大文学研究的范围。

二

有几种领域和术语与比较文学很接近甚至重合，如民族文学、世界文学和总体文学等。把它们的含义弄清楚，对于明确比较文学术语的界限是十分必要的。

民族文学与比较文学的研究方法并没有根本的区别，例如，拉辛与高乃依的比较和拉辛与歌德的比较，在方法上并没有根本的不同。但是，比较文学研究中处理的某些问题却超出了民族文学研究的范围，如大的方面有不同文化之间的接触或冲突，小的方面有与翻译有关的种种问题。民族文学研究中其他一些固有的问题在比较文学研究中显得有些不同，似乎占据着更重要的地位，如研究时尚、成功、接受、文学影响、游记和媒介等。

即使从地理上说来，有时也很难在民族文学和比较文学之间划出严格的分界。属于不同民族但却用同一种语言写作的作家应该怎么办呢？乔治·肖伯纳与门肯[1]的比较，或奥卡西[2]与田纳

1) 门肯(Henry Louis Mencken 1880—1956)，美国作家、批评家和杂志编辑，曾著有论肖伯纳戏剧的专著。

2) 奥卡西(Sean O'Casey,1884—？)爱尔兰剧作家。

西·威廉斯[1]的比较，也许可以毫不犹豫地算是比较文学，但我们回到殖民时代的英美文学时，正象韦勒克(Wellek)指出的那样，界限就不那么明确了。梅特林克和凡尔哈伦是用法语写作的比利时人，研究他们与法国象征派的密切联系可以算是比较文学吗？用英语写作的爱尔兰作家或用瑞典语写作的芬兰作家又该怎么看呢？研究尼加拉瓜作家鲁本·达利奥(Rubén Darío)在西班牙文学中的地位，或瑞士作家凯勒(Gottfried Keller)和梅耶尔(Conrad Ferdinand Meyer)、奥地利作家史蒂夫特(Adalbert Stifter)和霍夫曼斯塔尔(Hugo von Hofmannsthal)在德国文学中的突出地位(更不用说里尔克和卡夫卡这样更复杂的情况)，都会遇到同样的难题。应当在多大程度上考虑正式加入国籍的影响呢？就其对他们文学作品产生的影响说来，T·S·艾略特加入英国国籍与托马斯·曼加入美国国籍肯定是不同的。

与此相反，也有些作家属于同一个民族，但却用不同的语言或方言来写作。威尔士文学与英语文学、低地德语文学与德语文学、佛兰芒语文学与(比利时的)法语文学、西西里语文学与意大利语文学、乌克兰语文学与俄语文学、巴斯克语和加泰隆语文学与西班牙语或法语文学，它们之间的关系提出了一系列必须逐一加以解答的问题。我们认为一般说来，如果要把这种过渡性质的题目归于比较文学，就必须提出明确证据，说明是在探讨语言、民族性或传统之间重大的差异。

大多数比较学者都承认这些问题的复杂和互相混淆，但又一致认为这类难题毕竟是不常见的，也没有严重到足以混淆民族文学研究和超出民族文学界限的研究。

在比较文学与世界文学①之间，既有程度上的差别，也有一些更基本的差别。比较文学包括空间、时间、质量和感染力方面的因素，它(从地理上说来)象世界文学一样，也牵涉到空间因素，但往往更严格，虽然不一定必须如此。比较文学往往探讨两

1) 田纳西·威廉斯(Tennessee Williams, 1914—)，美国剧作家。

个国家、或不同国籍的两个作家、或一个作家和另一个国家之间的关系(例如法德文学关系、艾伦·坡与波德莱尔、歌德作品中的意大利等等)。口气更大的"世界文学"这个术语则意味着研究全世界，一般是指西方世界。

"世界文学"也包含着时间的因素。获得世界声誉通常需要时间，"世界文学"一般也只包括经过时间检验证明其伟大的文学。因此，"世界文学"这个术语不常包括当代文学，而比较文学至少在理论上可以比较任何可比的东西，不管这作品是古还是今的。然而必须承认，在实际当中许多甚至大多数比较文学研究，都是探讨已经获得世界声誉的过去时代的文学家们。我们已经和将会做的工作，大部分实际上是比较的世界文学。

因此，世界文学主要研究经过时间考验、获得世界声誉并具有永久价值的文学作品(如《神曲》、《唐·吉诃德》、《失乐园》、《老实人》、《维特之烦恼》等)，或者不那么显著地，研究在国内获得极高评价的当代作家(如福克纳、伽缪、托马斯·曼等)，这类作家当中不少只是名重一时(如高尔斯华绥、玛格丽特·米切尔、莫拉维亚、雷马克等)。比较文学却不受这种限制。已经完成的有启发性的比较研究，还有许多可以完成的这种研究，都是以二流的作家为研究对象的，这些作家往往比大作家们更能代表他们时代的局限性特色。这类研究应包括曾经被认为是伟大作家或名噪一时的作家们(如里洛、盖斯纳、柯泽布、仲马父子、斯克利勃、苏德尔曼、彼奈洛[1]等)，或者那些名声从未传到国外去，但其作

1) 里洛(George Lillo，1693—1739)，英国剧作家，十八世纪时颇负盛名，他的作品对狄德罗和莱辛的市民悲剧曾发生过积极的影响。
盖斯纳(Solomon Gessner，1730—88)，瑞士诗人和画家，他的诗对欧洲文学曾发生较大影响。
柯泽布(August von Kotzebue，1761—1819)，德国剧作家，他写的喜剧和歌剧在十九世纪曾大受欢迎，贝多芬、舒伯特、韦伯等大音乐家都曾为他写的歌剧谱曲。
仲马父子，即法国作家大仲马(Dumas pére，1802—70)，《三个火枪手》的作者，及其子小仲马(Dumas fils，1824—95)，《茶花女》的作者。
斯克利勃(Augustin Eugéne Scribe，1791—1861)，法国歌剧作家。
苏德尔曼(Hermann Sudermann，1857—1928)，德国剧作家和小说家。
彼奈洛(Sir Arthur Wing Pinero 1855—1934)，英国剧作家。

品能说明文学趣味中某些全欧倾向的小说家们（仅以德国作家为例，就有象弗里德利希·德·拉·莫特——福凯、查哈利亚斯·维纳、弗里德利希·斯彼尔哈根、马克斯·克雷采等人）。

此外，某些在世界文学尚未完全承认的第一流作家特别适于比较文学研究。比较文学事实上很可能有助于他们之成为世界文学中的重要作家。近来被西方“发现”或复活（或正在复活）的过去时代的作家，有唐恩、布莱克、荷尔德林、毕希纳、纳瓦尔、罗特里芒[1]和麦尔维尔。其他同样应当得到国际注意的作家们，还在等待着在他们自己的国家之外获得同样的承认：如西班牙的埃斯普龙塞达(Espronceda)、拉腊(Larra)、加尔多斯(Galdós)、阿佐林、巴罗哈；德国、奥地利和瑞士的赫尔德、赫伯尔(Hebbel)、凯勒、特拉克尔(Trakl)、霍夫曼斯塔尔、黑塞(Hesse)；匈牙利的裴多菲；罗马尼亚的克利央伽(Creanga)、埃米内斯库(Eminescu)、萨多维亚努 (Sadoveanu)；丹麦的雅各布森 (Jens Peter Jacobsen) 和伊萨克·狄奈森(Isak Dinesen)；瑞典的弗罗丁(Fröding)；挪威的奥勃斯特费尔德 (Obstfelder)；还有薇拉·卡塞(Willa Cather)等等，这样的名单是开不完的。波罗的海国家的文学、(除俄国以外的)斯拉夫文学以及西方传统之外的文学，都几乎还没有研究过，它们一定有许多令人惊异的文学宝藏。

空间、时间、质量和感染力的因素构成世界文学和比较文学之间程度上的差别。但还有一些更基本的差别。首先，美国派的比较文学观念包括研究文学与其他领域的关系，而世界文学却不

1) 唐恩(John Donne,1572—1631)英国诗人，“玄学派诗人”的主要代表。
布莱克(William Blake,1757—1827)，英国十八世纪大诗人。
荷尔德林(Johann Christian Friedrich Hölderlin 1770—1843)，德国诗人，被认为是古典派与浪漫派之间过渡阶段的代表人物。
毕希纳(Georg Büchner, 1813—37)，德国剧作家，著有《丹东之死》等剧。
纳瓦尔(Gérard de Nerval, 1808—55)，法国早期浪漫主义作家，著有《火的女儿》等小说，并将歌德的《浮士德》译成法文。
罗特里芒(Lautréamont)，法国作家。

包括这类研究。其次，甚至关于比较文学较严格的"法国派"定义(按照这种定义，研究的材料与世界文学的一样是纯文学的)也有一套特殊的方法，而世界文学却沒有。比较文学要求作品、作家、流派或主题切实地与另一个国家或另一个领域的作品、作家、流派或主题相比较；而许多论述如屠格涅夫、霍桑、萨克雷和莫泊桑等人的文章收集成一本，完全可以称为《世界文学人物集》而不包括任何相互比较，或偶尔有一点比较。韦伯斯特辞典给"比较"一词下的定义是"通过现象的比较进行系统研究……如**比较**文学。"

在美国各大学里现在有许多分析各国优秀文学巨著的课程，大多数是通过翻译阅读这些巨著，也出版了为这种课程准备的文选。这些课程和课本应该，而且一般也的确是被称为属于"世界文学"而非"比较文学"的范畴，因为阅读的作品一般是作为一部部著作加以研究的，并沒有(至少沒有十分)系统地作比较。要把这种课程或课本变成眞正比较性的，在选择的作品可以加以比较的条件下，就完全要由教员或编辑者来决定了。

比较文学研究不必在每一页上，甚至不必在每一章里都作比较，但总的目的、重点和处理都必须是比较性的。[12]目的、重点和处理的验证旣需要客观的判断，也需要主观的判断。因此，在这些标准之外就不可能也不应该再制定什么刻版的规则。[13]

"总体文学"这个术语已被用来指与译成英文的外国文学有关的课程或出版物，或更泛一些，指不能方便地归入某一类的东西和似乎使研究某一民族文学以外作品的人感兴趣的东西。有时它是指"总"的文学潮流、问题和理论，或者是指美学。归入这个范畴的有涉及几国文学的作品集或评论文集（如许多历史和评论著作的选集，象拉尔德〔Laird〕编的《从文学看世界》，希普勒〔Shipley〕编的《世界文学辞典》和《文学百科全书》等）。应当记住，总体文学和"世界文学"一样，也沒有规定一种比较的研究方法。尽管"总体文学"课程和出版物可以为比较研究提供很好的基础，它

们本身却不一定有比较性。

"总体文学"这一术语的模糊不清在美国似乎反而有益无害。然而法国学者(巴黎大学的)保罗·梵·第根提出的精确得多的"总体文学"定义，尽管在法国之外没有得到广泛承认，却值得我们注意。⑭在他看来，民族文学、比较文学和总体文学代表三个联结的层次。民族文学处理限于一国文学之内的问题；比较文学一般处理涉及两种不同文学的问题；总体文学则专门研究更多国家之内的发展，这些国家往往构成整体单位，如西欧、东欧、欧洲、北美、欧美、西班牙和南美、东方等等。打个形象的比喻，民族文学是在墙里研究文学，比较文学跨过墙去，而总体文学则高于墙之上。⑮在比较文学研究中，民族文学仍是基本因素，是研究的支撑点；在总体文学研究中，民族文学就只是提供一些国际性潮流的例证。按梵·第根的意见，研究卢梭的《新哀洛绮斯》在文学中的地位是属于民族文学的一部分；讨论理查逊[1]对卢梭《新哀洛绮斯》的影响的论文应属于比较文学；而综评欧洲的感伤小说则是总体文学。梵·第根本人写了不少著作来说明他的总体文学观念：《文艺复兴时代的拉丁文学》、《文艺复兴以来的欧美文学史》、《前浪漫主义》、《欧洲浪漫主义》和《莎士比亚在欧洲大陆》等。这类综合研究还有库尔求斯(Curtius)的《欧洲文学与拉丁中世纪》，法利奈里(Farinelli)的《拉丁世界中的浪漫主义》，弗里德利希的《比较文学纲要》以及阿札尔杰出的两本连贯的著作，《欧洲思想，1680—1715》和《十八世纪的欧洲思想》。

梵·第根的定义至少引出一个问题。象他那样把比较文学规定为限于两个国家的比较研究，而两国以上的研究则为总体文学，这不是武断而且机械吗？为什么理查逊和卢梭的比较算是比较文学，而理查逊、卢梭和歌德的比较(这是数年以前埃利希·斯密特

1) 理查逊(Samuel Richardson，1689—1761)英国小说家，他的书信体小说《帕美拉》和《克拉丽莎》开创了感伤小说的传统，对后代许多小说家都产生了极大影响。

进行过的）就算是总体文学呢？难道"比较文学"这个术语就不能包括任何数目国家文学的综合研究吗（弗里德利希的《比较文学纲要》则认为可以包括这类研究）？

梵·第根在规定他那几个明确范畴时，大概想的不是逻辑上连贯的单位，而是必要的分工。一个学者要恰当地描述哪怕是一国文学的一个时期或一个方面，首先就得读通大量的创作及历史和批评论著，这些书籍数量之多使我们不可能期望这同一位学者再研究一国或多国文学。同样，梵·第根担心专攻比较文学的学者们由于兴趣、气质和寿命等原因，大概不可能积累和综合两国文学以上的研究。因此，需要第三组学者来把民族文学和比较文学的研究成果综合为总体文学。

除了这种假定是否切实可行之外，再考虑到学术研究总喜欢个人进行，这些规定可能产生的问题就很明显了。比较文学和总体文学的学者们不得不限于组织别人的研究成果（这本身已是一项极艰巨的任务），而这种工作必然使他们容易与文学作品本身失去接触的机会，很容易把文学处理得机械、肤浅和没有人情味。梵·第根自己的著作毫无疑问就免不了这样的危险。另一方面，阿札尔在他那两部综合研究的著作中，则出色地做到了阐明一个时代的精神（早期启蒙运动和理性主义）而又不是干巴巴的没有血肉。

我们认为，在研究民族文学、比较文学和总体文学的学者之间进行刻板的分工既不实际，又无必要。⑯研究民族文学的学者应当认识到扩大自己眼界的必要并设法做到这一点，并且不时地去涉猎一下别国的文学或与文学有关的其他领域。研究比较文学的学者则应时常回到界限明确的民族文学的范围内，使自己更能脚踏实地。美国和其他国家研究比较文学最优秀的学者们正是一直坚持这样做的。

三

上面讨论过的几个术语都不是完全明确的，它们互相之间总有些重合的地方。不过民族文学与比较文学的定义以及它们之间的区别，还是比较清楚实用。我们虽然赞成包罗更广的美国派比较文学观念，但却主张用比以前更严格的标准，更仔细地检查认为属于这一领域的各项研究题目。世界文学如果是指出类拔萃、获得了国际声誉的成功的作品，便是一个切实有用的术语，但绝不能泛泛地用它来代替比较文学或总体文学。我们希望尽可能避免使用总体文学这个术语。至少在目前，这个术语的意义太不明确了。我们可以用同义词来代替它表达我们的意思：即根据不同情况用比较文学、世界文学、翻译文学、西方文学、文学理论、文学结构，或就用文学等词来代替它。

原注

① 本文故意选择了描述性和共时性的方法，而不是历史和发展的描述。

② 法国学派的代表人物有这样一些重要的学者：已故的巴尔登斯柏耶、伽列、阿札尔、梵·第根，还有巴达伊昂 (Marcel Bataillon)、德弟扬 (Charles Dédéyan)、罗蒂埃(Henri Roddier)、蒙迪亚诺(Basil Munteano)、基亚等等。梵·第根、伽列和基亚是制定当代法国比较文学理论和方针的主要人物。

③ 在估量偶然巧合的可能性与实际影响的可能性时，比较学者可以学习民俗学家的技巧，因为民俗学家在研究民间传说的主题时早就面临这样的问题了。许多民间传说研究都是典型的比较研究。

④ 此段中有几句话是引自我为弗里茨·纽贝特(Fritz Neubert)的《比较文学研究》写的书评，见《现代语言论坛》第39期(1954)，第154—55页。

⑤ 甚至在理论上，我们也见到某些摇摆的迹象。基亚在他著作中后来写道，近来出现了一个更多强调文学的审美鉴赏的运动(见第121页)。他还承认，影响研究和大范围综合研究尽管容易流于浮泛，却是必要的(第77，108—9页)，甚至认为"巧合"研究也有一定地位(第24页)。梵·第根虽然把"巧合"的比较排除在比较文学之外，却又有点武断地把它们归在"总体文学"一类(第174页)。近来更有些法国学者(贝莫尔、艾金伯勒等)对法国比较学派的传统目标提出挑战，不仅著书立说，而且在第一届法国比较文学大会(波尔多，1956)和第二届国际比较文学大会(查普希尔，1958)上展开论战。此外，在后面这次大会上，象弗拉彼耶(Frappier)、罗蒂埃、蒙迪亚诺、埃斯卡庇

(Escarpit)这样一些著名代表，也都在捍卫法国比较学派传统的基本优点的同时，承认过去和将来仍可能出现的弊病，并提出他们的方法的一些新的应用方式，其中也采用了"美国学派"的某些原则。

⑥ 在美国，理论和实践也并不完全一致。可以说大多数美国学者，包括研究比较文学的学者，不管他们是否固守一定的批评理论，都多多少少是沿着传统的历史路线从事实际研究的。

⑦ 在1956年三月于波尔多举行的第一届法国比较文学大会上，蒙迪亚诺把文学与其他艺术的关系归入"总体文学"(见《总体文学与思想史》，1957年版，第25页)。

⑧ 意大利人和英国人关于比较文学的概念非常接近法国人的思想。英国的比较文学研究似乎在更重视中世纪文学这一点上不象法国人那样狭隘，尽管法国人把古代和中世纪排除在比较文学之外的最初立场在最近十五到二十年间已经有所改变(见扬·弗拉彼耶著"中世纪文学与比较文学：研究与方法问题"，载国际比较文学学会第二届大会《论文集》，查普希尔，1959，第一卷，第25—35页)。尽管意大利比较学者们一般遵循法国的典范，但无疑在克罗齐的影响下，毫不犹豫地强调文学的审美方面。德国的倾向则与美国一样，非常注重文艺批评。日本长期以来遵循法国传统，现在却开始转向美国。关于各国比较文学研究状况的详细情形，可参看《比较文学与总体文学年鉴》、《比较文学史研究问题》第一、二两卷、《比较文学评论》，1953年一月至三月一期，以及各届大会的《论文集》。

⑨ 对美国比较学者说来，这种"缺少逻辑的联系"并不是实际问题，因为他认为把"文学与艺术"、"文学与音乐"等等归入比较文学，以及美国学者们认可的"文学**内部**的类比"方法，两者之间有一种根本的联系：在两种情况下，比较(不管是"纯"比较或是有因果联系的比较)都能揭示出文学的内在或潜在的特征。

⑩ 《比较文学评论》的季刊书目也造成同样的混乱。在一份比较文学书目里，为什么要包括《盖哈特·霍普特曼作品中的叙述形式》或《二十世纪英国小说中的对话》这类篇目呢(见第33期第148—49页，1959年一月至三月一期)？

⑪ "国际文学"和"全球文学"与世界文学基本上是同义词，但却没有被广泛接受。荷兰学者J·C·布兰特·柯斯丘斯(J·C·Brant Corstius)在他的《晨光中的缪斯》(采斯特，1957年版，第149—70页)中，出色地叙述并评论了"世界文学"这一术语从古代经赫尔德和歌德直到二十世纪的发展过程。

⑫ 奥古斯特·威廉·冯·史勒格尔开拓性的《戏剧艺术和文学讲演集》(1808)可以做一个例子。这本集子可以归入比较文学并不是因为他在第一卷中论及古希腊和罗马文学，在第二卷中论及意大利、法国、英国、西班牙和德国文学，他的演讲即便是独立地讨论这些国家的文学，也能为比较文学提供丰富的养料。它们之所以是比较文学，是因为例如在第一讲里，他就不仅比较了希腊和罗马戏剧，而且比较了古典和浪漫戏剧，并论及西班牙、葡萄牙和德国戏剧；因为他在讨论如意大利和法国文学时，不断回过去引证古代文学；因为他利用一切机会进行总的比较(比较英国和西班牙的戏剧文学、西班牙与葡

萄牙、法国与德国的戏剧文学等)，因为他随时想着戏剧总的两极（悲剧与喜剧、诗剧与舞台剧、"庄与谐"等等）；因为他在可能的地方总是把注意力引向美术等等。但是他书中并不是每一章都可以(或有必要)贴上"比较"的标签，例如，第十一讲仅限于法国，第十三讲仅限于英国。

⑬ 彼得生（Julius Petersen）提出一个有趣的观点，认为关于外国文学的**任何**研究，只要有意无意地利用了作家自己民族环境中得出的标准，就有一定的比较意义（见《诗的科学》，柏林，1939年版，第一卷，第7页)。这种说法很有道理，但是，我们若要得出任何标准，那么文学研究的比较角度显然应该是明白的，而不是暗示的。

⑭ 有时，梵·第根使用另一个术语"综合文学"。

⑮ 这一定义是德利耶尔(Craig La Drière)教授在1950年十二月于纽约举行的美国现代语言学会比较文学分会上的发言中提出的，后经他加以发挥，发表在国际比较文学学会第二届大会的《论文集》中，见第一卷，第160—75页。

⑯ 弗里德利希提出的折衷建议因为完全是人为的主观意见，同样是不能接受的，他建议研究比较文学的学者们可以在教学工作中限制在"法国系统"之内，但在研究工作中可以随便采用"美国派观点"（"美国的比较文学史"，载《比较文学史研究问题》，第二卷，弗里茨·恩斯特与库尔特·怀斯合编，杜宾根，1958年版，第186页)。

比较文学的内容、研究方法和目的

〔德〕霍斯特·吕迪格
张隆溪 译

比较文学在联邦德国的大学里还是一门年轻的学科；第二次世界大战之后，比较文学的讲座才设立起来。许多颇有影响的文学史家们长期以来不承认比较文学的地位，直到今天，某些传统语言文学系的代表人物仍把比较文学视为大学文学课程中可有可无的东西。然而，这种反对比较文学的态度是自相矛盾的：大多数传统的文学系科其实在本质上都具有“比较性”。古典语言系一贯研究希腊和拉丁文学，罗曼斯语系则研究法语、意大利语、西班牙语、葡萄牙语、罗马尼亚语以及其他几种语言的文学，英语系科研究英国和美国文学，斯拉夫语系研究俄语、波兰语、捷克语，塞尔维亚语以及别的一些语言的文学，日尔曼语系虽然在文学系科中多半是自成一体，但至少与荷兰语和斯堪的纳维亚语研究很接近。系科的名称本身就已表明，从比较学者的观点看来统一不可分的文学总体（Komplex Literatur），是为了研究的方便才被分开的：这是在基础学习中语言和文学合理结合的结果，但也是十九和二十世纪把一切从民族、国家和政治的考虑出发的思维习惯用到国际文学现象上去的一种过时而危险的做法。

德语中“*Vergleichende Literaturwissenschaft*”〔比较的文学科学〕这个名称确实意义不明。它是仿照笨拙的法语名称“*littérature comparée*”造出来的，与英文术语“*comparative literature*”一致。我们之所以仍然沿用这个名称，只是因为找不到确切的字眼；“*Literaturwissenschaft*”〔文学科学〕

太含糊，而 *"Wissenschaft von der Weltliteratur"*〔关于世界文学的科学〕又太死板做作。这个名称还几乎必然会给人造成一种印象，似乎比较文学的任务就仅仅在于比较——例如德国与法国文学的比较，或席勒与阿尔菲耶里[1]的比较。然而这类比较可望取得的成绩却微乎其微：综合几种民族文学的总体比较往往太浮泛，得不出什么有科学价值的结果，两个作家之间的比较又往往只是使他们显得互相各不相同，而不是让人们认识他们的共同点。另一方面，由结构的类似出发进行的纯平行的比较，也似乎不可靠。比较学者们当然知道，作为个别的独创说来，艺术品根本是不能比较的。比较学者的目的与研究各个民族文学的目的并没有什么不同，都是要充分理解文学作品，而且尽可能多方面地去理解。不同之处只在于**对文学本身的理解**以及在**方法上**。

如果"文学"是指出色的语言艺术品，那么**任何**一个作者，只要他能以适当形式表现他所讨论的对象，他的作品就可以称之为艺术品——不管他写的是诗还是散文，是戏剧还是长篇小说，是短篇还是随笔，或是哲学论文、传记、历史著作、专业文献等等，——只要形式与内容相适应就行。适当得体（**Angemessenheit**）也就是希腊文艺批评中所谓"节制有度"（**prépon**），罗马文艺批评中所谓"妥贴"（**aptum**），像大多数美学范畴一样，是难以把握的；它服从于批评家的鉴赏判断，所以在一定程度上是主观的。另一方面，鉴赏趣味又可以以艺术大师们为典范来培养，这样就必然出现由鉴赏的一致产生的规范，这种规范尽管随时可以加以修正，但总是以在审美方面可以成为典范的"经典"作家为标准。经典作家在诗歌和散文中确立了鉴赏的可能的尺度，我们要认识这种尺度，就须阅读经典作品——不仅读贺拉斯的颂诗，也读他的《诗艺》，不仅读但丁的《神曲》，也读他的

1） 阿尔菲耶里（Vittorio Conte Alfieri，1749-1803），意大利诗人和悲剧作家。

《新生》和《论俗语》，不仅读歌德的诗、剧本和小说，也读他的科学和批评论著、书信和谈话录。我们把文学领域的范围扩大到超越语言的界限，同时还超越纯虚构作品的界限、广义的诗的界限；但我们又通过审美标准提高质的要求，以防淹没在浩若烟海的文献之中。对我们说来，文学史不等于一本电话号码簿，上面把所有的用戶都照录不误，也不等于把大小国家一视同仁的联合国大会。文学史是那些在艺术上获得成功的、在历史上有影响的文学作品的精华录。只有作出这样的限定，才能使比较文学研究眞正有意义，当然，这一限定并不排斥对个别作品进行深入探讨。

在这样的前提下，纯比较方法对于理解文学作品也就不无意义了。在阐明一部作品的特点和独创性时，其实无意之间已经几乎自动地在与类似作品进行比较。对于比较学者说来，关键的是在运用比较方法上的自觉意识，是首先利用最小的文学单位（诗歌格式、散文节奏、修辞手段、惯用语、隐喻等等）来使分析过程更加细致。此外，很快可以看出，事实上至少在欧洲各国文学之间存在一种內在的联系，这是数百年来通过古代修辞理论和圣经语言建立起来的联系。这就可以证明，按种族特征来说明某个时代的特点是不行的，因为一个作家不管是用德语、法语、意大利语、英语或是俄语来写作，只要他是以浪漫主义时代的精神来写作，他就是一个浪漫主义者。按语言来区分的标准，在传统的文学研究中具有决定意义，在比较文学中也并没有被忽略，因为比较文学也是一种**比较语言学**的学科；但这种标准也沒有被过分强调，而是与各种文学上的标准处于同等的地位。在这里，比较文学的方法与一般文学研究的方法，即与文学理论和诗学非常接近。

然而比较文学也有一些特别的任务。一国民族的文学总是处在（垂直方向上）连续的历史传统的前后联系之中，同时又处在（水平方向上）与别国文学不间断的地区性交流之中，这种交流除非使用强制手段，否则是地理或政治界限所不能阻止的。狭义

的比较文学有些论题就是研究欧洲各国文学彼此之间的相互影响，以及欧洲文学与欧洲以外的文学彼此的相互影响。可是，比较文学研究现在已不再仅仅满足于确定"影响"，而是把注意力集中于由精神力量所起的作用，集中于独特的、在文艺美学上可以把握的接受类型和方式，也就是说，集中于被接受了的促进因素所发生的变化。所谓"后期发展研究"（Nachleben-Forschung）在超出了个别民族文学的范围时，就与此密切相关。这种研究可以涉及世界文学范围内大的联系，涉及个别的作家，涉及题材和主题、文体现象、特定的体裁、形式等等。过去旧式的题材和主题史研究是纯粹的题材积累，不注意审美性质，或是把语言艺术作品完全分解成各条主题线索；随着文学阐释方法的改进，这种危险应当说已经过去了。法国比较学者们很喜欢讨论一个民族或一种民族性格在另一个民族眼里所呈现出来的形象（"形象"，*image*，或"幻象"，*mirage*），这种讨论只要不是放在真正文学史的关系中进行，那首先就属于"后期发展研究"的范围，而不是民族心理的研究课题。

比较文学特别注重各国之间的文学媒介。除个别作家之外（如卡尔·希勒布兰德，伊万·戈尔），比较文学往往探究由于宗教或政治原因被迫出走的作家们的活动，这些作家常常无意之间起一种媒介作用（德·斯达埃尔夫人及其追随者们就是一个典型的例子）。比较文学还研究那些在历史上由于特殊位置而起了媒介作用的文学，主要是使用多种语言的小国（如比利时、瑞士等）的文学，同时也并不忽视翻译者典型的媒介作用。在近于哲学阐释的翻译理论之外，还远未加以研究的翻译艺术的历史构成了比较文学的一个重要任务。对于某些时代——如古高地德语时期、人文主义时代、当代等，——或者对于典型的翻译文学——如拉丁和德国文学说来，各个翻译作品的精确研究可以得出一定成果，这些成果对于准确认识民族文学及其语言发展都很有好处。比较文学也并不回避文学社会学方面提出的问题，特别当媒

介者是属于通俗文学活动范围时，更是如此。

特别的任务和方法并没有使比较文学成为一种独立的科学。它仍然有赖于与传统文学研究密切合作，对传统的文学研究作些补充，或变更其思考方法；它通过交叉研究的成果抵制各“学科”的孤立化，而又并不因此而自命为“总体文学研究”或“超级学科”。它也许对显然具有世界主义文学倾向的时代特别偏爱：像希腊化时代、中世纪、人文主义时代、启蒙时代、德国的古典主义和早期浪漫主义时代、最近的发展等等。同样，仅从德国文学中举出几例，它也特别偏爱具有世界主义倾向的作家如赫尔德、歌德、海涅，或具有国际影响的作家如霍夫曼、马克思、理查·瓦格纳、托马斯·曼等。比较文学的确提出了要求，那就是把歌德在1827年就表述过的一个思想变为科学的现实；歌德曾经说，“现在不应该再多谈什么民族文学，应该是世界文学的时代了，每一个人现在都应该努力促进这个时代的到来。”这并不意味着比较学者“在文化上没有祖国”——对德国的比较学者说来，德国文学自然在他的研究中占居首要地位；世界文学的观念意味着恢复充分的世界主义传统，使文学研究摆脱狭隘的地方主义，并在一种适时的精神和社会意识的基础上加强合作。

比 较 文 学 的 危 机

〔美〕雷内·韦勒克
沈　于　译

世界（或更准确地说，我们这个世界）起码自1914年起就一直处于永久性的危机状态之中。大约自同时开始，文学研究同样也一直因为不同方法间的冲突而四分五裂，只是不那么激烈，不那么引人注目。十九世纪学术界确信不疑的观念，简单地相信任何积累起来的事实，希望这些砖可以用于建筑知识的金字塔，相信可以仿照自然科学的模式以因果关系来解释一切——对所有这些观念早已有人提出过反对意见了：在意大利有克罗齐（Croce），在德国有狄尔泰（Dilthy）等人。因此，最近几年不能说有什么特别之处，也不能说文学研究的危机已到了可以解决或可以暂时缓和的时刻。我们的目的和方法仍需要重新检查。在过去十年中，梵·第根、法利奈里、福斯勒（Vossler）、库尔求斯、奥尔巴赫（Auerbach）、伽列、巴尔登斯柏耶以及斯皮泽（Spitzer）等几位大师的过世，实在具有一点象征的意味。

我们至今还不能明确确定研究主题和具体的研究方法，就足以说明我们的研究尚处于不稳定状态。我认为巴尔登斯柏耶、梵·第根、伽列和基亚提出的纲领性意见还没有解决这个基本课题。他们把过时的方法强加于比较文学，使之受制于早已陈腐的十九世纪唯事实主义、唯科学主义和历史相对论。

比较文学反对孤立研究国别文学史是一大功绩：它关于连贯一致的西方文学传统由无数互相关联的错综复杂的关系交织为一体这一概念，显然是正确的（并且已找到大量事实证明此观点）。

但是，我们怀疑梵·第根试图区别“比较”文学和“总体”文学的尝试能够成功。据他说来，“比较”文学限于研究**两种**文学之间的相互联系，而“总体”文学关心的是席卷**几种**文学的运动和风气。这种区分肯定是站不住脚而且难以实行的。例如，为什么瓦尔特·司各特(Walter Scott)在法国的影响算是“比较”文学，而研究浪漫时代的历史小说就属于“总体”文学呢？为什么我们研究拜伦对海涅的影响应该有别于研究在德国的拜伦主义？企图把“比较文学”缩小成研究文学的“外贸”，无疑是不幸的。那样，比较文学在主题方面就会成为一组零散破碎、互不相关的片段，一组随时被打散并脱离开有意义的整体的关系。这种狭隘意义上的比较学者，只能研究来源和影响、原因和结果，他甚至不可能完整地研究一部艺术品，因为没有一部作品可以完全归结为外国影响，或视为只对外国产生影响的一个辐射中心。设想一下在音乐史、艺术史和哲学史研究中规定类似的限制吧！难道会召开一个大会，甚至办一份刊物来专门研究类似的种种问题，如贝多芬在法国的影响，拉斐尔在德国的影响，或康德在英国的影响等等？这些与文学有联系的学科要明智得多，有音乐理论家、艺术史家和哲学史家，但他们并不武断地认为有诸如比较绘画、比较音乐或比较哲学这样的特别学科。人为地把比较文学同总体文学区分开来必定会失败，因为文学史和文学研究只有一个课题：即文学。想把“比较文学”限于两种文学的外贸，就是限定它只注意作品本身以外的东西，注意翻译、游记、“媒介”；简言之，使“比较文学”变成一个分支，仅仅研究外国来源和作者声誉的材料。

不仅想使比较文学有特别的主题材料，而且有特别的研究方法，这种企图失败得甚至更为明显。梵·第根建立了两个标准，据说能使比较文学有别于国别文学的研究。他告诉我们，比较文学关心的是环绕着诗人的神话和传说，它只研究次要的和最次等的作家。但是，研究一国文学的人也完全可以做到这一点：在不大考

虑外国的情况下，人们已成功地描述了拜伦在英国或韩波（Rimbaud）在法国的形象，另外，法国的丹尼尔（Daniel）、莫奈（Monet）或德国的约瑟夫·纳德勒（Josef Nadler）已向我们证明，写民族文学史的同时完全可以十分重视昙花一现和久已被遗忘了的作家。

伽列和基亚最近突然扩大比较文学的范围，以包括对民族幻象、国与国之间相互固有的看法的研究，但这种作法也很难使人信服。听听法国人对德国或英国的看法固然很好——但这还算是文学学术研究吗？这岂不更像是一种公众舆论研究，只是对美国之音的节目编辑人以及其他国家的同类组织有用？这只是民族心理学、社会学；而作为文学研究，只不过是过去那种题材史研究的复活。“法国小说中的英国和英国人”比“英国舞台上的爱尔兰人”或“伊丽莎白朝戏剧中的意大利人”，并不见得更好。这样扩大比较文学无异于暗中承认通常的主题搞不出什么结果——然而代价却是把文学研究归并于社会心理学和文化史研究之中。

只是由于梵·第根以及他的前辈和追随者们用十九世纪实证主义的唯事实主义观点看待文学研究，把它只作为来源和影响的研究，才造成了这些错误。他们相信因果关系的解释，相信只要把一部作品的动机、主题、人物、环境、情节等等追溯到另一部时间更早的作品，就可以说明问题。他们积累了大量相同、类似、有时是完全一致的材料，但是很少过问这些彼此相关的材料除了可能说明某个作家知道和阅读过另一个作家的作品以外，还应当说明些什么。然而艺术品绝不仅仅是来源和影响的总和：它们是一个个整体，从别处获得的原材料在整体中不再是外来的死东西，而已同化于一个新结构之中。因果解释只能导致“追溯到无限”，此外，在文学中似乎永远不能绝对成功地做到全然符合“有x必有y”这一因果关系的第一要求。我不知道有哪一位文学史家向我们证实了这种必然联系，甚或有能力证实这一点，因为艺术作品是由自由的想象构思而成的整体，如果我们把它分为来源和

影响，就会破坏它的完整性和意义，所以孤立地找出艺术品中的原因是根本不可能的。

来源和影响这一概念当然使从事比较文学研究的十分精明的学者们感到不满。例如，路易·卡扎米昂（Louis Cazamian)在评价伽列的«歌德在英国»一书时，就看出“无法证明某一行动就造成某一差异。”他论证说，伽列先生仅仅由于司各特翻译了«葛茨·冯·白里欣根»，就说歌德“已间接导致了英国的浪漫主义运动”是不对的。①但是卡扎米昂只能做出接近不断变化的观点的姿态，这观点自柏格森（Bergson）时代以来就已为人熟悉了。他主张研究个人或集体心理，在他看来，这种心理学是关于英国国民精神节奏变化的一种复杂而且无法检验的理论。

同样，巴尔登斯柏耶在给第一期«比较文学评论»所写的纲领性导言中，便认识到执意追溯文学主题历史的文学研究是没有出路的。他承认，主题永远不可能促成一系列清晰完整的作品的产生。他也反对布鲁纳季耶(Brunetière)提出的死板的进化主义。但他只能代之以一个建议，即应扩大文学研究范围，使之包括次要作家，也应该注意与作家同时期的评价。而布鲁纳季耶太注重名著了。“我们怎么知道盖斯纳(Gessner)曾在总体文学中起过作用，德杜歇(Destouches)曾比莫里哀更吸引德国人，德利叶(Dellie）在他活着的时候曾被认为是最完美无缺的诗人，就象后来的维克多·雨果那样，怎么知道人们曾经认为赫利奥多洛斯(Heliodorus)在古代文学遗产中和埃斯库罗斯(Aeschylus)一样重要？”（第24页）巴尔登斯柏耶的补救办法又是注意次要作家，注意以往流行的文学趣味的风尚。这意味着一种历史相对主义：为了写出“客观”的文学史，我们就应当研究过去的标准。比较文学应当“置身于幕后而非前台”，好象在文学中，表演似乎并不重要。像卡扎米昂一样，巴尔登斯柏耶也表示同意柏格森的变化、无休止的运动的观点，还引用一位生物学家的话为这个“普遍变化的领域”作陪衬。在他的宣言的结论部分，他断然宣称比较文学是

一种新人文主义的前奏。他要求我们要弄清伏尔泰的怀疑主义、尼采对超人的信仰以及托尔斯泰的神秘主义是怎样传播的；要了解为什么在一国里被尊为经典的书，在另一国却会被当作学究气太浓的著作而遭拒绝，为什么在一国遭人贬低的作品，在别处却备受推崇。他希望这些研究将为混乱的人类提供一个"较为明确的共同价值的核心"（第29页）。但是为什么旁征博引地探究了某些思想在地理上的传布，就算明确了人类文化遗产的定义呢？而且，即使这个关于共同核心的定义十分正确并被人普遍接受，难道这就意味着真正的新人文主义吗？

过去50年中实际进行的"比较文学"研究的心理和社会动机存在着一种矛盾状态。比较文学的兴起是为反对大部分十九世纪学术研究中狭隘的民族主义，抵制法、德、意、英等各国文学的许多文学史家们的孤立主义。最初发展比较文学的学者们往往是站在各国之间的交叉路口上，或至少是站在一国边界上的人们。路易·贝兹（Louis Betz）生在纽约，父母是德国人，曾求学并执教于苏黎世。巴尔登斯柏耶原籍洛特林根，并在苏黎世渡过具有决定意义的一年。恩斯特·罗伯特·库尔裘斯是亚尔萨斯人，坚信德法之间需要更好的互相了解。阿尔图洛·法利奈里是生在当时还处于异族统治之下的特兰托的意大利人，并曾在茵斯布鲁克任教。但是，这种想作为各民族之间的协调因素的真诚愿望，却常常被当时当地狂热的民族主义所淹没和歪曲。阅读巴尔登斯柏耶的自传《生活在他人之间》（1940年，实际写于1935年），我们会感到他的每一行动都是基于一种强烈的爱国情绪：1914年在哈佛挫败德国的宣传，1915年在哥本哈根拒绝会见勃兰兑斯（Brandes），1920年赴解放了的斯特拉斯堡，对这一切他都颇感自豪。伽列论《歌德在英国》的书中有一篇前言，论证说歌德属于全世界，而作为莱茵河的儿子，尤其属于法国。第二次世界大战后，他写了《法国作家与德国幻像》一书，力图表明法国人如何抱着关于两个德国的幻想，而最后总是上当受骗。库尔裘斯认为自己的第一部

著作《新法兰西的文学先驱》(1918)是一个政治行动，是给德国的指导。在1952年为新版写的后记中，库尔袭斯宣布他从前对法国的认识是一个幻想。罗曼·罗兰并不是他曾经想象过的新法兰西的喉舌。库尔袭斯也像伽列一样，到头来发现了一个“幻象”，不过这次是法国的幻象。甚至在那本早期著作中，库尔袭斯已为自己认为的好欧洲人的概念下了定义：“我只知道有一种好的欧洲人：他尽力把握本民族的精神，同时又尽力从一切方面，从其他民族精神的独特性中吸取养料，不管是友好的民族还是敌对的民族。”②他提出一种文化上的强权政治：一切都为壮大本民族的力量服务。

我的意思不是说这些学者的爱国主义不好或者不对甚或是不高尚的。我完全承认公民的职责，承认我们必须在我们时代的斗争中作出决定，明确选择立场。我也知道曼海姆 (Mannheim)的认识社会学，他的《意识形态和乌托邦》，并且懂得，弄清楚了动机并不能就使一个人所作的事情失去意义。我要把这些人同纳粹德国的败坏学术研究的卑鄙家伙或者俄国的政治教条主义者们明确区别开，后者有一个时期曾宣布“比较文学”为禁忌，任何人要撰文说明普希金的《金鸡》取材自华盛顿·欧文的一篇故事，都会被斥为“向西方磕头的无根基的世界主义者”。

尽管如此，法、德、意等国的比较文学研究有许多基本上出于爱国主义动机，结果成了一种记文化账的奇怪做法，极力想尽可能多地证明本国对别国的影响，或者更为巧妙地证明本国比任何别国能更全面地吸取并“理解”一位外国名家的著作，想借此把好处都记在自己国家的账上。基亚先生为大学生写的小册子里列的图表，近乎天真地表现出了这一点：表中专门留有空格子准备列入尚未有人写出的论龙沙在西班牙，高乃依在意大利，帕斯卡(Pascal)在荷兰的影响等论文。③ 甚至在美国也能发现这种文化扩张主义，总的说来，美国不大受这种影响，一半是因为它可供吹嘘的东西本来就不多，一半也是因为它不大关心文化政治

学。可是，一部多人合作、写得很好的《美国文学史》（R.斯彼勒，W.李普等人合编，1948），仍然不假思索地宣称陀思妥耶夫斯基是爱伦·波乃至霍桑的追随者。一位最纯粹的比较文学学者法利奈里在为《巴尔登斯柏耶纪念文集》（1930年）写的一篇题为“文学影响与民族隔阂”的文章里，描述了这种情况。他非常中肯地批评了计算文化财富，详尽划分诗歌中的债主和欠债人的荒唐举动。我们忘了“诗和艺术的命运只能在内心生活以及灵魂的隐秘的和谐中得以完成。”④ 西纳尔（Chinard）教授在他的一篇有趣的文章中，非常适时地提出了文学比较中的“无债”原则，并引用了拉伯雷（Rabelais）关于沒有債主和欠債人的理想社会的一段十分精彩的话。⑤

题材和方法的人为的划分，关于来源与影响的机械的概念，文化民族主义的促进因素，不管这种民族主义是多么气度宽宏——在我看来，这些似乎就是比较文学历时长久的危机的症状。

这三个方面都需要进行彻底的调整。“比较”文学和“总体”文学之间的人为界限应当废除。“比较”文学已成为专指超越某一种民族文学界限的文学研究的特定术语。抱怨这个术语在语法上有毛病，坚持要把它换成“文学的比较研究”这种说法，并沒有多大用处，因为人人都懂得那个简略说法的意思。“总体”文学这个术语至少在英语里还沒有流行开来，这可能是因为它仍带有指诗学和理论的陈旧含意。我个人希望我们能够只简单地说文学研究或文学学术研究，希望像阿贝尔·蒂博德（Albert Thibaudet）提出的那样，只有文学教授，正如有哲学教授和历史教授，却不会有英国哲学史教授，即便那位教授完全可能对某个时期或国家，甚至对某一位哲学家有专门研究。幸好我们还沒有英国十八世纪文学教授或歌德语言研究教授。而我们这个学科的命名是一个纯粹在学术研究方面作出规定的问题。重要的是把文学学术研究作为不受语言限制的统一学科这个观念。因此我不能同意弗里德利希（Friederich）的观点，即比较学者“不能也不敢侵犯其

他领域”，也就是研究英、法、德和其他各国文学的学者们的领域。我也不明白怎样才能遵循他的劝告，不“相互侵入他人领域”。⑥ 在文学研究中并沒有所有权，也沒有公认的“既得利益”。人人都有权研究任何一个问题，即使这只是一种语言的一部作品，甚至有权研究历史或哲学或别的任何题目。当然他很可能受专家的批评，但这也是他必须经受的考验。我们比较学者绝不想阻止英国文学教授研究乔叟取自法国文学的材料，或者阻止法国文学教授研究高乃依取自西班牙文学的材料等等，因为我们也想不受阻碍地发表研究各国民族文学问题的论著。人们过份强调了专家的“权威”，其实他们可能只是比较了解出版物的情况，或有一些文学以外的知识，却不一定具有非专门家的鉴赏力、敏感和眼界，而后者更为广阔的视野和敏锐的眼光完全可以弥补缺少多年专门研究的不足。在我们的研究中，提倡更大的灵活性和理想的广泛性与冒昧或傲慢毫无联系。对于具有自由思想的人说来，一块块用栅栏围起来、挂着“非请莫入”牌子的专有地是极令人厌烦的。只有在比较文学的正统标准理论家们宣扬并实行的一套陈旧而局限的方法內才会产生这类狭隘观念，这些理论家们以为“事实”应像金块一样去开采，一旦勘探出来，我们就有权用界碑标出自己占有的土地。

但是眞正的文学学术研究关注的不是死板的事实，而是价值和质量。正因为如此，文学史和文学批评之间并沒有区别可言。即便最简单的文学史问题也需要作出判断。即便说拉辛影响了伏尔泰，或赫尔德影响了歌德，为了使这些话有意义，也需要了解拉辛和伏尔泰、赫尔德和歌德各自的特点，因此也需要了解他们各自所处的传统，需要不停地考虑、比较、分析和区别，而这种种活动都基本上是批评活动。沒有选择标准，不描绘人物特点并对之作出评价，就无法写出文学史。否认批评的重要性的文学史家们，自己就是不自觉的批评家，而且往往是承袭传统标准、承认传统声望的人云亦云的批评家。不借助批评原则就无法分析、总

结和评价一件艺术品，尽管可能只是不自觉地应用这些原则，而且原则本身也可能含糊不清。诺曼·弗斯特尔(Norman Foerster)在一部仍切实可用的小册子«美国学者»中，非常中肯地说文学史家“要做史学家必须先做批评家”。⑦在文学学术研究中，理论、批评和历史相互协作，共同完成中心任务：即描述、解释和评价一件或一组艺术品。比较文学，至少在正统的理论家们那里，一直回避这种协作，并且只把“事实联系”、来源和影响、媒介和作家的声誉作为唯一的课题。现在它必须设法重新回到当代文学学术研究和批评的主流中去。因为一直困于方法和方法学的讨论，冒昧地说，比较文学已成为一潭死水。我们可以想一想，本世纪中目的和方法不大一样的许多学术和批评的运动及流派——意大利的克罗齐及其追随者们，俄国的形式主义及其在波兰和捷克的分支和发展，在西班牙语国家中引起强烈反响的德国精神史和文体学研究，法国和德国的存在主义批评，美国的“新批评派”，受容格(Jung)的原型理论启发而兴起的神话批评，甚至还有弗洛伊德精神分析学或马克思主义：不管它们的局限和缺点，都共同联合起来反对仍在束缚比较文学研究的外在唯事实论和原子论。

今天的文学研究首先需要认识到明确自己的研究内容和重点的必要性。必须把文学研究区别于常常被人用以代替文学研究的思想史研究，或宗教和政治的概念和情感的研究。许多研究文学、尤其是研究比较文学的著名学者其实并非真正对文学感兴趣，他们感兴趣的是公众舆论史、旅行报告、民族性格的概念等等——简言之，在于一般文化史。他们从根本上扩大了文学研究范围，使它几乎等于整个人类史。但是，文学研究如果不决心把文学作为不同于人类其他活动和产物的一个学科来研究，从方法学的角度说来就不会取得任何进步。因此我们必须面对“文学性”这个问题，即文学艺术的本质这个美学中心问题。

如果这样理解文学研究，则文学作品本身将必然成为问题的焦点，我们也会认识到，在研究艺术品与作者心理的关系或与作

者的社会环境的关系时，我们是在研究不同的问题。我已说明可以把艺术品设想为一个符号和意义的多层结构，它完全不同于作者在写作时的大脑活动过程，因此也和可能作用于作者思想的影响截然不同。在作者心理与艺术品之间，在生活、社会与审美对象之间，人们正确地认为有所谓“本体论的差距”（“ontological gap”）。我把艺术品的研究称为“內在的”，而把研究它同作者的思维，同社会等等的关系称为“外在的”。可是这个区别幷不意味着应忽略甚至蔑视产生作品的诸关系，也不意味着內在的研究仅仅是形式主义或不适当的唯美主义。经过仔细考虑才形成的符号和意义分层结构的概念，正是要克服內容和形式分离这个老矛盾。艺术品中通常被称为“內容”或“思想”的东西，作为作品的形象化意义的世界的一部分，是融合在艺术品结构之中的。否认人和艺术的关系，或在历史与形式研究之间设立障碍，与我的用意毫无共同之处。虽然我向俄国的形式主义者和德国的文体学家学习，但我却不愿把文学研究局限于声音、诗句、写作手法的研究，或局限在语言成份和句法结构方面；我也不愿把文学与语言等同起来。按照我的理解，可以说这些语言成份构成了两个底层层面：即声音层和意义单位层。但从这两者产生出情境、人物和事件的“世界”，这个“世界”绝不同于任何一个单一的语言成份，更不同于任何外部装饰形式的成份。在我看来，唯一正确的概念是一个断然“整体论”的概念，它视艺术品为一个多样统一的整体，一个符号结构，但却是一个有含义和价值，幷且需要用意义和价值去充实的结构。相对论的好古主义和外部形式主义都是使文学研究失去人情味的错误尝试。文学研究不可能而且也不应该把文学批评排除在外。

如果理论和批评以及批评史能发生这样一种摆脱旧观念束缚的变化，能进行这样一种调整，动机问题也就迎刃而解了。我们仍然可以当一个好爱国者，甚至民族主义者，但却不再理会那种计较谁赊谁欠的体系了。文化扩张的幻想可能消失，正如希望通

过文学研究成果解决世界争端的幻想也可能消失一样。在美国，我们站在大洋彼岸注视整个欧洲，比较容易采取某种超脱态度，不过必须以脱离根基和精神上的流放为代价。然而我们一旦把文学不是当作争夺文化威望的论战中的一个论据，不作为外贸商品，也不当成民族心理的指示器，我们就将获得人类能够获得的唯一真正的客观性。它将不是纯粹中性的唯科学论，也不是冷冰冰的相对主义和纯历史主义，而是直接接触对象的本质：引向分析并最终引向价值判断的冷静而又专注的凝神观照。我们一旦把握住了艺术与诗的本质，它战胜命运、超越人类短促的生命而长存的力量，还有它那创造一个想象的新世界的能力，民族的虚荣心也就会随之而消失。那时出现的将是人，普遍的人，各地方、各时代、各种族的人，而文学研究也将不再是一种古玩式的消遣，不再是各民族之间赊与欠的账目清算，甚至也不再是相互影响关系网的清理。文学研究象艺术本身一样，成为一种想象的活动，从而成为人类最高价值的保存者和创造者。

原注

① “歌德在英国，关于影响问题的几点意见”，《日尔曼评论》，1921年第12期，第374—375页。

② 《二十世纪的法国精神》，（柏林，1952年），第237页。

③ M-F基亚，《比较文学》(巴黎，1951)第124—125页。

④ 同①，第273页。

⑤ “法—美关系研究中的比较文学和思想史”，选自《国际比较文学学会第二届大会论文集》，弗里德利希编，第2卷（恰佩希尔，1959）第349—369页。

⑥ 《比较与总体文学年鉴》，第4卷，（1955），第57页。

⑦ 见恰佩希尔1929年版，第36页。

文学借鉴与比较文学研究

〔美〕约瑟夫·T·肖
盛　宁　　译

在一些文学研究，尤其是在比较文学的研究中，文学借鉴的研究始终是一个非常重要的分支。可是，对这种研究的价值及其效果却一直存在着种种疑问，① 以致近来不得不对此作一番辩解了。出源考证受到反对，说是过于轻率，是为考证而考证，文学影响的研究受到多方面的攻击。有人觉得影响这个概念是“实证主义”的，据此而予以否定。② 决定论者也否定它：一种意见认为，有意义的是民族——社会——经济的决定作用，而不是国际的与文学的决定作用；③ 另一种意见是纯文学的决定论，主张文学研究应该局限于技巧本身，本国文学传统中的“历史必然性”可以决定一切，包括从外国输入的影响，因此，所谓外国影响是一个毫无意义的概念。④ 不久前，还有一种意见认为，影响只能联系作者的个性和个人心理来考虑，而他的文学创作则只能从文学传统的角度去研究，看作是基本独立的东西。⑤

然而，直接的文学关系和文学借鉴的研究却仍然是文学学术研究的主要内容，任何较新的文学研究的书目都可以表明，这类研究在比较文学中依然占有重要地位。⑥ 被人认为可以取而代之的各种研究领域，无论是平行类同的研究，各种“流派”的研究，具体作品的艺术分析，或是各种主题及其在各个时代、各种文学中不同处理的研究等等，都不能取消直接文学关系这一项研究存在的理由。对一位作家进行认真的研究和分析，必须考察他的作品的各个组成部分，它们的含义与相互关系，它们是怎样提供

给作家的，它们对于作家和他的作品有什么意义。莎士比亚如何取材于薄伽丘和荷林舍德，又如何加以改造，即使是反对出源考证和影响研究的人，也沒有一个会认为了解这一点是毫无意义的。莎士比亚、拜伦和司各特在十九世纪的欧洲遐迩闻名，继而有了后来各国文学中大量作品的产生。如果沒有这些英国作家的作品，或者他们沒有那样闻名，那么，起码也难以想象这些国家的文学作品在形式和內容两方面会是什么样子。对于这一点，也不会有人提出疑义。«堂·吉訶德»和亨利·菲尔丁的小说之间有什么关系，仅在身世经历、社会发展、文学体裁和传统等方面去刨根问底，也是得不到恰如其分的解释的。⑦

一些学者和批评家，包括许多研究文学借鉴的学者和批评家，觉得指出某位作家的文学借鉴似乎就会抹煞他的独创性。其实，独创性不应该仅仅理解为创新。许多伟大作家并不以承认别人对他们的影响为耻辱，许多人甚至把自己借鉴他人之处和盘托出。他们觉得所谓独创性并不仅仅包括、甚至主要并不在于內容、风格和方法上的创新，而在于创作的艺术感染力的眞诚有效。沒有艺术感染力的创新只有形式主义者才会感兴趣。使读者受到眞切的美的感染，产生独立的艺术效果的作品，无论借鉴了什么，都具有艺术的独创性。有独创性的作家并不一定是发明家或别出心裁，而是能将借鉴别人的东西揉进新的意境，在造就完全属于他自己的艺术品的过程中获得成功的人。

一个国家的一个或几个作家被另一个国家接受，而且流行普及开来，这就是文学之间直接的相互联系。在某一种文学或某一个时代中，外国作家被接受，成为文学鉴赏趣味直接而不可分割的一部分，就会影响到本国作家的读者群，也会影响本国作家本人的艺术和批评意识。现在已经有了研究接受和流行普及的各种复杂而依然有效的方法。⑧报纸、刊物、日记上的评论能反映出一个作家被接受和普及的程度，文学作品中也会提及。这些在作家的作品的销量、版数和翻译情况中也能部分反映出来。

关于接受和普及，有一个方面很容易被忽略，这就是一个作家的作品在某一个国家通行的语言中的可获取程度。例如，英国文学在美国是可以接受的，反之亦然。同样，十八和十九世纪时，法国文学在俄国也可以直接接受，用其他语言写作的作家可以通过法文译本传递给对文学感兴趣的俄国人。十九世纪时，英、德、意等国文学大都是通过法文译本传到俄国上流社会的。这样，在研究接受时就必须经常考虑媒介语言的问题——什么样的作品可能被译成那种语言，在翻译过程中又会出现什么变化等。

某些作家，甚至某些文学运动，可能对社会的全部或其大部产生一种非文学或文学以外的影响。例如，伏尔泰、拜伦、或托尔斯泰的思想、行为甚至于服饰，在当时或以后的各个社会中都可能有广泛的表现。这种社会行为可能有助于一个作家的社会意识的形成，而这个作家与那个外国作家的作品未必有直接的联系，但是，他却可能在文学中表现出这种社会意识。

一个作家在另一个国家被接受，会引起整个文学的相当一部分被这个国家接受。拜伦在欧洲的声誉多多少少促成了汤马斯·摩尔以及与他同时代的其他作家在欧洲的名望，在某些国家中，甚至可能间接地推动了十九世纪对莎士比亚的崇拜。屠格涅夫在西方被接受又使得托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基以及整个俄国近代文学在西方被接受。为什么有些作家容易输出，有些却不行——为什么拜伦比他的同代人在国外的声誉更隆，这些问题倒是耐人寻味的。另一方面，一个作家或他的作品被某一作家个人或某一国文化所接受，又必须与文学影响严格加以区别，尽管这种接受确实可能推动或提供媒介物来促成文学影响的产生。一个作家可能在另一个国家相当流行，却对它的文学并不产生显著的影响。

奇怪的是，似乎还没有人把表示文学借鉴的种种术语一一对比，以便明确定义并加以区别。最需要明确定义并加以讨论的术语是翻译、模仿、仿效、借用、出源、类同和影响。

翻译（translation）是一项创造性的工作；翻译者把用另一种语言写成的、往往是不同时代的作品引进他那个时代的本国文学传统里。现代翻译家往往完全忠实于原著的形式和內容，尽力用新的语言再现原作的风貌，也许正是因为这个缘故，翻译作品没有被看作本身就是文学作品而得到足够的研究。然而，每一个翻译者多多少少都在使他的译作符合自己时代的口味，使他所翻译的过去时代的作品现代化。以往的翻译理论和实践允许对原作作一定的删节、增补和释义，形式可以改动，文体也往往可以变化。波齐奥里教授认为译者对原作有一种"选择性共鸣"（elective affinity），⑨即使他的译文不能尽原文之妙，他选择哪一部作品进行翻译，至少可以反映出他对这部作品的共鸣。因此，翻译不仅属于某一外国作家在某种文学中被接受情形的研究范畴，而且也属于文学本身的研究范畴。它们提供了外国作品与本国作品之间最好的媒介，外国作品的形式和內容往往要经过更改和翻译，对本国文学才能发挥最大的影响，因为只有这种形式才能被文学传统直接吸收，其实，它本身就已经成了这个文学传统的一部分。

所谓模仿（imitation），就是说，作家尽可能地将自己的创造个性服从于另一个作家，一般是服从于某一部作品，但又不象翻译那样在细节上处处忠实于原作。模仿往往是艺术家发展过程中的一种学习手段。学者和批评家们往往对此嗤之以鼻，然而，它却有其独立的美学价值。普希金曾指出，模仿并不一定是"思想贫乏"的表现，它可能标志着一种"对自己的力量的崇高的信念，希望能沿着一位天才的足迹去发现新的世界，或者是一种在谦恭中反而更加高昂的情绪，希望能掌握自己所尊崇的范本，并赋予它新的生命。"⑩仿作可能是整部的作品，也可能是局部；偶尔也可能是对一个作家总的风格的模仿，而不限于具体的细节。

与模仿有关却又最好加以区分的是仿效（stylization）。出于某种艺术目的，作家的风格和內容表现出别的作家、别的作品，

甚或某一时期的风格特征。例如，普希金常常用仿效的手法传达某种气氛或背景。他在《波尔塔瓦》中表现彼得大帝时就稍稍仿效了十八世纪的英雄诗体。普希金的《致大海》是他为悼念拜伦而作的唯一的悼亡诗。其中一段使人联想起拜伦，流露出他对拜伦的几分赞颂；当然，全诗与拜伦的风格相去甚远，此时的普希金也已经改变了他早年对这位同时代的英国诗人的赞赏态度。

借用（borrowing）是作家取用现成的素材或方法，特别是格言、意象、比喻、主题、情节成分等。借用的来源可以是作品，也可以是报纸、谈话报道或评论。借用可以是一种暗指，隐隐约约表明其文学上的出处；也间或有某种仿效的成分。古代和现代的许多老练的作家都认为他们的读者能够从字里行间辨别它们，批评家和学者的任务则是指出新作中借用的素材与老作品有什么关系——借用的巧妙之处。

出源（source）这个词经常用来表示借用的出处。在文学研究中，“出源”的这一用法似乎应该与为某作品提供素材或基本素材——尤其是情节这一意义上的“出源”明确区分开来。这里所谓的出源不一定为一部作品提供、甚或启发作品的形式，一般说来，出处提供的素材与作品的形式是两码事。普希金的《鲍里斯·戈都诺夫》的出源是卡拉姆辛的《编年史》，莎士比亚的出源是荷林舍德和薄伽丘，而他们的艺术手法都来自别处。

以上种种术语都表示文学作品中的一种直接联系。平行类同（parallels）是另一个有研究价值又很有意思的题目。有时，一部作品同时与几部作品在素材上类似，借用的直接出源发生疑问，这时，只有足够的排斥其他可能性的类同之处才能决定其确凿的出源，就象日尔蒙斯基教授论证普希金所运用的拜伦式浪漫诗体小说是直接来自拜伦那样。⑪除了这一类平行类同之外，还有不同作家、不同文学、或者不同时代之间在形式和内容方面的相似现象，它们之间并没有明显的直接联系。比较类似作品对于其中每一部作品的评论来说是非常有趣又非常有价值的。这些平

行类同的作品可能有共同的出源，也可能没有。它们经常包含在文学运动中，显然由不同的文学产生，一般说来，主要是各自的文学传统作用的结果，例如狄更斯和果戈理的情形就是这样。平行类同的研究，如同其他文学现象的研究一样，其价值在于帮助我们更好理解具体作品的质量和优劣，也有助于揭示各民族文学传统之间的异同。研究平行类同的作品时，直接影响的可能性当然应该加以考虑。最近，一位对莱蒙托夫的«恶魔»与维尼的«埃罗阿»作比较研究的作者，竟然连莱蒙托夫是否读过维尼的作品都未加以考虑，更不必说那些异同点是否是有意识的反应了。[12]

一位作家和他的艺术作品，如果显示出某种外来的效果，而这种效果又是他的本国文学传统和他本人的发展无法解释的，那么，我们可以说这位作家受到了外国作家的影响（influence）。影响与模仿不同，被影响的作家的作品基本上是他本人的。影响并不局限于具体的细节、意象、借用、甚或出源——当然，这些都包括在内——而是一种渗透在艺术作品之中，成为艺术作品有机的组成部分、并通过艺术作品再现出来的东西。仍然举普希金的«鲍里斯·戈都诺夫»为例，主要的影响并不是出源——卡拉姆辛的«编年史»，而是莎士比亚的人物塑造，情节安排和戏剧形式。一个作家所受的文学影响，最终将渗透到他的文学作品之中，成为作品的有机部分，从而决定他们的作品的基本灵感和艺术表现，如果没有这种影响，这种灵感和艺术表现就不会以这样的形式出现，或者不会在作家的这个发展阶段上出现。文学影响的种子必须落在休耕的土地上。作家与传统必须准备接受、转化这种影响，并作出反应。各种影响的种子都可能降落，然而只有那些落在条件具备的土地上的种子才能够发芽，每一粒种子又将受到它扎根在那里的土壤和气候的影响，或者，换一个比方，嫁接的嫩枝要受到砧木的影响。

当民族文学刚刚诞生，或当某一文学的传统发生方向上的突变时，文学影响显得最为频繁，成效也最为显著。它还可能伴随

着社会政治运动，尤其是动乱发生。如同一切文学现象那样，它不仅具有文学的背景，而且具有社会的、甚至常常是政治的背景。文学形式与美学情趣一旦落伍过时，作家们就可能从本国文学过去的表现形式中去寻求适应眼前需要的答案；他们也可能向国外探索，去发现能表现和满足他们的文学意愿的东西。民族文学刚刚诞生时，作家们会去寻求那些略加改变即能适应他们的觉悟、时代和民族意识的内容和表现形式。一般说来，国内外相互对立的文学运动和代表人物这时会同时出现，各种不同的、可能被吸收的国外影响会纷至沓来。例如，在十八、十九世纪，法国、德国和英国的作家和文学就相继或同时影响过俄国的作家和文学传统。

有意义的影响必须以内在的形式在文学作品中表现出来，它可以表现在文体、意象、人物形象、主题、或独特的手法风格上，它也可以表现在具体作品所反映出的内容、思想、意念、或总的世界观上。当然，列出令人信服的作品之外的证据来说明被影响的作家可能受产生影响作家的影响，是完全必要的。为此，各种文献记载、引语、日记、同代人的见证和作者的阅读书目等都必须加以运用。可是，最基本的证明又必须在作品的本身。具体的借用是否表现为影响，取决于它们在新作中的作用和重要程度；而影响并不一定包括具体的借用。考察一位作家的发展过程时，影响研究显得格外有趣。例如，普希金在自己的文学生涯的每个阶段中，就吸收发展了拜伦的浪漫诗体小说，莎士比亚的历史悲剧和司各特的历史小说。影响可能局限在某种体裁之内，也可能超出它的范围之外。在一部作品中可能同时存在一系列的影响，例如在《卡拉玛佐夫兄弟》中，陀斯妥耶夫斯基在塑造梯米特里、伊凡和佐西玛神父的形象时就分别受席勒、歌德和《帕芬尼修道士的游历》的影响，但整个作品又完全是他本人的，他所运用的这些影响只是大大丰富了这部作品。

文学作品对文学作品的影响，论证起来也许最能令人信服，

在美学研究上也最有兴味。此外，还有一种对作家个人的影响。这种影响可能来自一位文学家，也可能来自非文学家；它往往表现在内容方面，而不在体裁和风格方面。正如特鲁门·卡波特最近对一批俄国作家所指出的，非文学家弗洛伊德就是对西方文学产生了最大影响的人物之一。从柏拉图和亚里士多德到托玛斯·阿奎那，黑格尔，阿尔弗莱德·诺斯·怀特海德和卡尔·马克思，哲学家和思想家们对作家都往往发生影响。个人影响与文学影响有时会重合一致，例如马拉美和瓦勒里的情况就是这样。⑬作家的国际声誉和影响在很大程度上取决于他们对世界观、对一个国家和一个时期的文学传统所提供的、或被认为提供了的答案。

文学影响的研究中，最复杂的问题之一是所谓直接影响和间接影响的问题。一个作家将一个外国作家的影响引入文学传统，然后，如同俄国的拜伦式传统那样，它就会随着本国作家的影响而向前发展。随着这种传统的继续，另一个本国作家又会去向这个外国作家索求第一个作家没有采用的素材、色调、意象、或效果，于是，这种影响又被进一步丰富了。例如，莱蒙托夫受到普希金和其他俄国作家的拜伦式诗体小说的影响，可是，他又回到拜伦那里，直接寻求那些被普希金忽略或更改过的特点。⑭

在比较文学中，文学影响有一些特别的方面，其中之一与翻译有关，我们已经讨论过翻译问题，然而仍有必要再看一看。即使有了一个能够阅读外国作品原著的读者群，或者一个通过媒介语言能够阅读原著的读者群，一部作品在被翻译之前，在本国传统中为它找到适当的文体、形式和语汇之前，仍不真正属于这个民族的传统。作品经过了翻译，经常会有一些人为的更动，也会有一些释义，然而，在吸收和传递文学影响方面，译作却有着特殊的作用。直接影响往往产生于译作而不是原作。译作可能偏重于一个作家的某一些作品和他的创作个性的某一些方面，排斥或忽视他的另一些作品和他的创作个性的另一些方面。例如，拜伦作品最早的诗体翻译是茹柯夫斯基的《希隆的囚徒》和科兹洛夫

的《阿比多斯的新嫁娘》，这一点对于拜伦传统在俄国的进一步发展有着非常重要的意义。

不同语言之间的文学语汇和文体的影响问题，大概迄今为止还没有得到足够的研究。每一个时代都会产生自己的文学语言，它既有继承本民族文学传统的成分，也有与传统相对立的成分。在模仿和翻译外国作家时，作家的任务是将原作的文体和语言加以变革，以适应他自己的时代、语言和文学传统的需要。模仿者和翻译家在这种变革过程中往往为他的文学传统带进一些新东西，不但在体裁和内容方面，也在文体和语汇方面。另外一种语言的辞句、隐喻、明喻、文体和语汇是不能直接借用的，必须加以变革，使之符合本民族的文学传统才行。

在比较文学中，一个特殊的影响问题是关于接受与影响的时间问题。十九世纪时，莎士比亚影响了英国文学，也影响了许多外国文学，在这些影响中，对莎士比亚的鉴赏和重新解释可能有不少共同点。然而，莎士比亚在十九世纪的法国或俄国的影响与在英国的影响却大不相同，因为莎士比亚在本国始终闻名，并具有一定的影响。重新评价并不等于新发现。莎士比亚在十九世纪英国文学传统中的位置与他在其他国家文学传统中的地位是迥然有别的。产生影响的作家必须与他从事写作、发生影响的文学传统联系起来加以研究。每个时代和国家的文学背景不同，一个作家或一种文学产生的影响也将随着不同的时代要求而变化。文学中的新成分与那些始终存在并为人熟知的成分有质的不同，后者只是相对的不活跃而已。

我相信，这一番对文学关系的浏览表明，对接受和普及的研究，对各种直接的文学借鉴包括文学影响在内的研究，仍然是大有必要的。只要严谨、慎重，这种研究对于了解作家、作品和文学运动都有帮助。最容易收到成效的有待于进一步研究的领域也许是那些新近崭露头角的民族文学。最近，越来越多的材料已将这些研究不断推向过去；有人已经提出了这样的疑问，为什么这

种研究通常总是只从文艺复兴或文艺复兴之后开始。⑮

我认为，甚至是最好的文学借鉴的研究对具体作品之间内在关系仍旧钻研得不够深入细致。例如，埃斯代夫关于拜伦在法国的极为重要的研究，无疑是接受和普及的最好的比较研究之一，它出色地阐述了拜伦在法国被接受的过程，讨论了拜伦的哪些方面对哪些法国作家产生了影响，可是，一旦人们想了解具体作品之间的关系，想评价和分析接受了拜伦影响的作品时，就会觉得它非常令人失望。⑯在研究得最多的文学接触中，一般的结论都是非常正确的，然而，许多有价值的独到见解仍然有待于发掘。

对作家和文学的影响应该研究，这是理解二者的需要。这种研究应该考虑哪些因素被吸收了，哪些被变革了，哪些被排斥了。注意力的重心应该放在借用或受影响的作家所吸收的东西干了些什么，对完成的文学作品又产生了什么效果。在理解和评价一部作品时，不但要将它置于文学传统之中，而且要给它下一个确切的定义，说明它所要达到的目的，以及它的成功之处在哪里。要做到这些，直接的文学关系和文学借鉴的研究是必不可少的。

原注：

① 例如，季米特里·齐采夫斯基攻击斯拉夫文学研究中所惯用的"起源学方法"（《斯拉夫比较文学大纲》，波士顿，1952，第134页），声称"文学史学者们在研究了几十年的'借用'和'影响'之后，已经从满怀欣喜变得兴趣索然"（《从比较文学学者眼中看密支凯维茨》，伦敦，无版期，第481页）。哈利·列文声称出源研究的杰作实在罕见，"越来越多的迹象表明，对出源和影响的追溯不再有大的用处。而传统和运动现在却日益引起人们的兴趣"（"比较文学：大西洋外的观点，"《比较文学评论》，第27卷，1953，第25页）。亨利·彼耶尔虽然不否定影响研究的正确，却提出"不同国家的两个以上的作家之间的关系的研究，还是以不去追溯出源和影响为好，也不要去划分思想类别，或在互不相干的作家之间去作牵强的类比"（《比较文学与总体文学年鉴》〔此后略为《年鉴》〕，第1卷，1952，第7页）。

② 例如，大卫·H·马隆《比较文学中的"比较"》（《年鉴》第3卷，1954，第13—20页，尤其是第17页），又见注①中齐采夫斯基一文。

③ 见R·M·萨马林"一些国家比较文学的现状"，《苏联科学院通报》（文学与语言分册），第18卷（1959），第334—347页。

④ 鲍里斯·叶森鲍姆《莱蒙托夫》（列宁格勒，1924），第28—34页。据此，他否认拜伦对莱蒙托夫叙事诗的一切影响，认为普希金已经在俄国移植了这种体裁，莱蒙托夫只不过在这种俄国的新体裁的“需要”范围内活动而已。维克托·日尔蒙斯基的《拜伦与普希金》（列宁格勒，1924）并不否认国际间的文学影响，但是认为这种影响只表现在文学作品之间；他阐述了普希金从拜伦处移植拜伦式浪漫诗体小说的过程以及普希金如何运用了这一体裁。

⑤ 伊哈卜·H·哈桑“文学史中的影响问题：对一个定义的注释”，《美学与文艺批评杂志》，第14卷（1955），第66—76页。

⑥ 例如，美国《近代语文学会会刊》（PMLA）年鉴书目，或F·巴尔登斯柏耶和W·弗里德里希《比较文学书目》（切派希尔，1950）以及《年鉴》增刊。

⑦ 海斯凯尔·M·勃洛克在《比较文学中影响的概念》这篇雄辩的论文中指出了这一点。《年鉴》第7卷（1958），第30—37页。

⑧ 例如，保罗·梵·第根《比较文学》（第三版，巴黎，1946），以及安德烈·摩里斯《文学史中的问题与方法》（波士顿，约1922）之类的手册，还有古斯塔夫·鲁德勒《法国现代文学中的文学史和文学的批评方法》（牛津，1923），这些著作都讨论接受的问题，所用的词汇往往不尽相同，也讨论影响问题，但往往混淆了接受和影响，例如摩里斯就是。

⑨ 雷那托·波齐奥里《又一位巨匠》，鲁本·A·布洛厄编《论翻译》（坎布里奇，马萨诸塞，1959）第141页。该书中有两篇文章讨论译作随时代的不同而不同，并反映这些时代：鲁本·A·布洛厄《七位阿伽门农》（第173—195页）和道格拉斯·奈特《翻译：奥古斯都体》（第196—204页）。

⑩ 一八三六年，普希金在逝世前一年写下了这些话，并提及有一位青年作家曾模仿拜伦的《恰尔德·哈罗尔德游记》的第一章。显然，普希金回忆起自己十五年以前也曾模仿过同样的诗句，而且，他想起了自己在此以后又有了很大的发展。引自普希金的评论“色雷斯人的挽歌：维克托·捷帕利亚柯夫的诗歌，1836”，《全集》（16卷20册版，苏联科学院出版，1937—49，第12卷，第82页。

⑪ 日尔蒙斯基，《拜伦和普希金》。

⑫ N·奥兹欧佩“维尼的《埃罗阿》与莱蒙托夫的《恶魔》”，《斯拉夫与东欧学刊》第34卷（1956），第331—337页。莱蒙托夫得知维尼的《埃罗阿》是在一八四一年，该年，他在《恶魔》定稿时，曾拒绝别人因为嫌他的诗维尼的“味”太浓而提出的“修改”意见。见A·P·圣格莱“米·尤·莱蒙托夫”，载尤·格·奥克斯曼编的E·K·赫沃斯托娃（叶卡捷琳娜·苏什柯娃）的《杂记：1812—1841》（列宁格勒，1926），第361页。关于这方面的讨论，见笔者“莱蒙托夫的《恶魔》与拜伦式诗体小说”一文，《印第安纳斯拉夫语研究》第2卷（1958），第178页。

⑬ 见勃洛克上引文，《年鉴》，第7卷，第35—36页。

⑭ 见注⑫中笔者文章以及笔者的“拜伦，俄语中拜伦浪漫诗体小说传统及莱蒙托夫的《童僧》”，载《印第安纳斯拉夫语研究》，第1卷（1956），第165—190页。

⑮ 见N·I·康拉德"现代比较文学理论的问题"，载《苏联科学院通报》(文学与语言分册)，第18卷（1959），第315—333页。

⑯ 爱德蒙·埃斯代夫《拜伦与法国浪漫主义》（巴黎，1907）。

文学体裁研究

〔美〕 乌尔利希·威斯坦因
臧宁 译

从比较文学的角度研究文学的人将会发现，与时期、潮流和文学运动等概念一样，体裁这个概念也会开辟一个极其富有成果的研究领域。① 一个学者倘若要在这个文学理论领域有所建树，要发掘出一些能使他的材料系统化的原则，他就必须在批评研究的同时从事历史研究。而且，他还必须尽量多作客观表述，而不要从清规戒律出发；因为历史上的一切事物均有其相对性，实际上，在各种体裁之间要划一道截然的界线是做不到的，眞正纯粹的原型永远不会出现。可是，古往今来的文类学家们却始终想象存在着这样一种原型。

在古典时代，西塞罗（Cicero）写过一篇序文«论最佳演说家»（公元前52年），他是第一个强调划分文学体裁的作家。昆提利阿努斯（Quintilian）继而在著名的«雄辩术教程»② 中也作了类似的论述。贺拉斯（Horace）致皮索兄弟的信（通常被称为«诗艺»）中即包括了这一观点的经典表述：“不论作什么，至少要作到统一、一致”和“每种体裁都应该遵守规定的用处。”③ 一般说来，要求体裁的纯粹性是古典主义和新古典主义的思想特征，它扎根于传统之中，并总是希望维持已经建立起来的秩序。席勒曾写信给歌德，谈及他们为弄淸戏剧和史诗的本质所作的共同努力：

你目前进行的区分和澄清这两种类型的工作无疑有

着极其重大的意义。可是，你会象我一样地认识到，要将一部艺术作品中一切不属于作品类型的外来成分剔除干净，就必须将与之有密切关系的成分全部保留。然而，正是这一点，我们目前无法做到。既然我们不能一一陈具分别与这两种类型有关的所有的条件，我们就不得不把它们混同起来。④

席勒称这种混合（或者混淆）为不可避免的过失，在打破传统的时期里，往往提倡这种做法【正如通感（synesthesia）和浪漫主义时代的整体艺术创作（Gesamtkunstwerk）那样】。

遗憾的是，在比较文学发展史中，比较学者们却一直忽略了他们对历史和体裁理论所应负的责任。尤其是在菲迪南·布鲁纳季耶（F·Brunetière）企图从生物学角度为某些文学形式的演变确立一种固定程式失败以后，一、两代人过去了，几乎再也没有人敢涉足这个领域。⑤一九三九年春末，第三届国际文学史大会在里昂召开，文学类型问题是大会的主要议题，但是，也未能使整个局面有所改观，⑥各派观点分歧太大，会议未能达成统一的认识。

直到最近为止，《比较文学》（*Comparative Literature*）仍是在西方对文类学有兴趣的唯一的一份专门刊物，虽然（无庸讳言），这份刊物在过去的二十年中并没有作出相应的贡献。《比较文学研究》（*Comparative Literature Studies*）也好，《比较文学评论》（*Revue de littérature comparée*）也好，或是《阿卡狄亚》（*Arcadia*）也好，都没有强调这个问题；每三年一次的国际比较文学学会大会的论文集也未见有任何补益。在东欧，洛兹大学于一九五八年出版的波兰语期刊《文学体裁问题》（*Zagadnienia Rodzajów Literackich*）却是一个重要的突破。芝加哥依利诺斯大学英语系创办的季刊《体裁》（*Genre*）问世以后受到了更大的欢迎。该刊第二期上刊登了在现代语言学会一九六七年芝加哥

大会上宣读的三篇论文以及三位发言者所作的短评。⑦三位与会者中，埃利西奥·维瓦斯(Eliseo Vivas) 对所述逻辑与历史问题显然有更深的见解；谢尔登·赛克斯 (Sheldon Sacks)的论文侧重于心理学的角度，而杰尔曼内·布赫 (Germaine Brée)在运用主题 (theme)，主旨 (motif)、模式 (mode) 和体裁(genre)等关键术语时，缺乏连贯性。⑧

在我们所见到的多数教程和概论中，体裁理论不是完全被忽略，就是受到某种轻视。但韦勒克和华伦 (Warren)的«文学论»(第十七章) 是一个明显的例外。在我们的讨论中也会看到，尤其是德国的学者们对这个问题缺乏中肯的见解。在这个问题上，立场最激进的是克罗齐，这也是意料之中的，他认为划分文学类型是浪费时间。⑨至于旧派的法国比较文学家们，他们从来也沒有适当地注意这个问题，主要是因为他们从比较文学和总体文学两个方面来看待文类学的缘故。梵·弟根把对古典悲剧、浪漫戏剧、十四行诗和田园小说的研究划归总体文学(«比较文学»第176页)，而把田园诗和感伤小说的研究划归另一类。⑩他的论著的第二章 (第70—86页) 终于讨论了体裁和风格，但只是机械地列举和论述了一下几个主要的类型——散文体裁、诗歌体裁和戏剧。这种浮浅的处理当然沒有什么道理，不过也应该看到，梵·第根是沿袭当时在巴黎大学流行的比较文学的研究法，他把注意力局限在近代文学上，而避开了古典体裁为什么得以延续下来这个棘手的问题。

M·-F·基亚在那篇短短的折衷主义的引论中，仅仅用了五页篇幅 («比较文学»，第44—48页) 讨论这个问题。他象他的老师那样 (虽然顺序不同) 分别论述了戏剧、诗歌和小说。皮库阿 (Pichois) 和卢梭 (Rousseau) 把范围又进一步缩小，在他们论及文类学的有限篇幅中 («比较文学»第96—99页) 有一半是在解释一元发源(参见司各特和历史小说)与多元发源 (参见乔治·桑、乔治·爱略特和杰雷米斯·哥特尔夫的田园小说) 的区别。在

最新出版的西蒙·约内(Simon Jeune)的《总体文学与比较文学》一书中，这种倾向有了明显的好转，其中研究文学体裁用了整整一章，不过标题还是总体文学。⑪

了解了这些情况，人们就会懂得，体裁研究在比较文学总体中的重要地位是怎么强调也不过份的。文学史和理论在广泛的国际性基础上相遇，这在比较文学这一个分支中也许比在主题学和对文学运动、时期和思潮的研究中更是如此。在这项研究中，我们当然可以忽略那些仅在一国或一地区范围内发展起来，沒有超出其局限的文学形式，譬如：普罗旺斯抒情诗中纷繁复杂的韵律节拍程式，阿尔卑斯地区的民谣（Schnadahüpfl）还有英国的五行俗谣——尽管有些德文的模仿作品。诸如《诗歌与诗学百科全书》⑫之类的辞书中就收入并注解了五大洲文学中数以百计的地区性的体裁。对于民族文学中的某几个一般体裁的历史考察也同样是不得要领的，它们往往流于一种支离破碎的分析。迄今为止，对这些一般体裁几乎从来沒有作过任何专题研究，实在是令人遗憾。对于比较文学研究来说，这当然是当务之急。在几个主要类型中，戏剧无疑受到了足够的重视，而长篇小说（或整个小说文学类）和抒情诗却沒有完整地考察过。

为研究古希腊体裁为什么得以延续，为什么能在近代复兴的学者们，我们已经摆出了他们所面临的问题，这些问题往往是由于第一手的证据缺乏而造成。认为文艺复兴以来所盛行的体裁在古代并无先例，纵然是错误的，但是，说这些体裁是早已有之往往也只是一种假说，其唯一的证据只是古典文学批评中提到的片言只语。酒神颂(dithyramb)就是明证之一，因为甚至在古代，它就经历了一次又一次的变化。

我们还必须考虑到这种可能，古代盛行的某种体裁确实泯灭了，但它的名称依然存在，并用来表示一种现代的体裁，而这种体裁却未必与它的本来面目相同。在这种情形下，从事比较文学史研究的学者就应该对这个体裁得以延续至今的不断变化的条件

以及对这个名称与内容相脱离的过程加以调查和分析。然而，当一种体裁从一个民族的文学传到另一个民族的文学并改变了原来名称的时候，情况正好相反。此时，应该着重研究出现这些变化的同时又发生了什么，看看这些文类术语从一种语言译为另一种语言时是否恰当。因为从词源学角度来看，名称的变化通常包含着词义上的变化，而且这些变化往往是潜移默化、不易觉察的。人们只要想一想集句（cento）和混成曲（pastiche）之间那种飘忽不定的关系，或者想一想威廉·索米爵士和约翰·屈莱顿合译的布瓦洛的《诗的艺术》的英译本，就会茅塞顿开了。在他们的笔下，循环叠句诗（rondeau）变成了轮盘诗(round)，三节联韵诗（ballade）变成了民谣（ballad），而讽刺民歌（vaudeville）则变成了讽刺诗（lampoon)。

对于比较文类学的研究者说来，同样意味深长的是一种叫作串义（contamination）的现象。有这样一种历史情况，两种文学体裁甚或两种文学类型的基本区别，由于术语的发音或拼写相似而变得模糊不清了。讽刺诗就是一个典型的例子。尽管昆提利阿努斯（《雄辩术教程》，第10卷，第一章，第二节，第93页）自豪地断言“*satira quidem tota nostra est*”（讽刺诗独为我所有），贺拉斯却徘徊于讽刺诗文(satira)与萨堤儿剧(satura)之间，声称旧体喜剧（the old Comedy)是这种体裁的表现形式之一。⑬ 于是，不难想象，罗马讽刺诗即被说成是发源于古希腊的萨堤儿剧，而希腊人自己也并不认为后者是一种独立的体裁。如同许多类似的例子那样，正是塞维尔的艾西多尔（Isidore of Seville），这位中世纪初的韦伯斯特应该对这种混乱负主要的责任，经过了几个世纪，这个混乱才得以纠正。他和他的仿效者们把罗马讽刺诗的大师们（贺拉斯，帕西厄斯，朱文纳尔等）划入喜剧作家之列，从而使这种错误的看法流传下来。

这种给中世纪的文学理论（且不论这种理论本身价值如何）带来许多严重后果的串义，首先是由于语义上的雷同造成的。当

然一般说来，围绕着主要文学类型的混乱还有其他更为复杂的原因。我们只要回想一下但丁在给维洛那的斯卡拉亲王的信中对悲剧和喜剧的讨论，就会一清二楚了。必须懂得，中世纪的戏剧并非都是为舞台演出而作。相反，它往往是为了适合朗诵，是一种叙述体（*genus narrationum*）——很可能是塞尼加（Seneca)的只供阅读的戏剧的遗风。但丁的信说明了称自己的作品为喜剧的原因：

> 从内容来看，它以恐怖和丑恶开始，如同地狱；而它又以大团圆的欢乐结尾，宛若天堂。从语言风格来看，它通俗自然，完全是庶民的语言，简直就象妇女在交谈。这种作品被称为喜剧，其原因是显而易见的。⑭

在此，我们要提请注意文学体裁发展史上另一个奇怪的现象。《文学论》中说，'十九世纪和当代的体裁面临着同"时期"一样的困难：文学潮流变化迅速——每十年而不是每五十年产生一个新的文学时代：美国的诗歌就经历了自由诗时代，艾略特时代，奥登时代。'⑮仔细思索一下这一论述的意义，我们就会同意基亚的结论，这种状况并不是由于文学类型的"交班换岗"变得愈来愈快，而是由于新的文学技巧和表达方式愈来愈迅速地达到完善的程度。

> 体裁这个概念，原先很重要，但在技巧这个概念面前变得日渐无足轻重。小说家，诗人或是剧作家，已经不再注重是否忠实于某种一成不变的程式，而只去关心对事件所持的观点。不论是"绵延"说也罢，或是精神分析说也罢，要保持之，就必须遵循某些规则，人们发现，体裁的问题依然存在，只不过是改变了形式。⑯

体裁与技巧发生冲突是屡见不鲜的，我们仍举对讽刺诗的不断变化的看法为例。虽然近来仍有人力图论证讽刺诗应该划作一种体裁（如爱尔文·科尔南（Alvin Kernan）的论著），这个名称仍一般被当作一种专门用以说教、适用于多种体裁的技巧而已。⑰以此类推，谐谑模仿（parody）、曲解模仿（travesty）、滑稽模仿（burlesque）和丑化模仿（grotesque）的情况也都是如此。对于希望保留体裁与技巧或模式之间的区别的学者们，尤其应该仔细研究一番最后两种情况。⑱

在这个专门领域内，许多工作有待于比较文学家去完成；希望国际比较文学学会主持编纂的国际文学术语大辞典能够对上述各种情况提供释义明确的术语。这些释义不应该仅仅局限于我们西方的文化，而应该包括不同文化的比较。

说到东西方的文学类型之间的实际联系，尤其是十九世纪中叶以后，欧美作家（以及画家和音乐家），越来越明显地受到东方模式的影响，这一点是不可否认的。日本俳句原型激发了意象派诗人们的灵感，也激发了保尔·克罗戴尔（Paul Claudel）和当代许许多多的先锋派诗人们的灵感。"能乐"舞剧[1)]的形式受到叶芝（Yeats）、克罗戴尔和布莱希特（Brecht）这些剧作家的赞赏（其内容方面的影响则并不多见）。但是，他们的仿作提出了这样一个问题：这些再创造与它们所模仿的模特儿之间究竟有几分相似，而西方传统的影响有没有使原来的形式走样？为了寻求答案，雷内·艾金柏勒（René Etiemble）敏锐地发现：

> 克罗戴尔发表的所谓dodoitsu和俳句(haikais)在欧洲风靡一时。但这些诗是否真的名符其实还是大可怀疑的，奶酪商、酒商总说他们的货名是登记过的，而袜商

1）"能乐"舞剧：日本的一种传统古典舞剧，多为歌颂英雄人物，伴有合唱，舞姿、服饰和布景均有特色。

和胸罩商则说他们的商标是注册的。我的日本朋友们如果读了这些竭力想效法原诗的简洁的所谓"俳句"，从中是不会找到任何一点属于他们自己的东西。这种失望是否是因为经济政治条件、哲学或宗教的上层建筑、传统形象，抑或是因为语言的语音和语法不同的缘故呢？[19]

艾金柏勒没有提供现成的答案，但是他指出，把深深扎根于某一特定的历史——地理环境中的体裁从一种文化移植到另一种文化是不可能的。相反，研究这些失败的尝试却能使我们看到东西方之间隔着一条鸿沟，看到这条鸿沟为什么会存在的原因。比较文类学中进行的单纯的对比也有类似作用。在这样的类比中，东方的学者似乎能比他们西方的同行们受益更大，因为在远东国家中，迄今为止还没有按照类属对文学现象进行过系统的分类，虽然体裁理论长期以来也一直是印度美学的一个基本成分。

亚历山大·瓦西洛夫斯基（Alexander Veselovsky）在圣彼得堡大学的就职演说中，表示赞成一种所谓三个主要的文学类型是逐步递进发展而成的理论。按照他的意见，史诗（荷马）向抒情诗（品达）、再向戏剧（埃斯库罗斯）的发展，反映了希腊文学演进到古典时期的历史特点，它是从客观到主观这一历史发展的必然结果，由此再递进到两者合二为一，可以被恰当地称作深思熟虑的阶段。这位俄国学者认为，"我们可以称之为史诗的、抒情诗的和戏剧的世界观念实际上必然按我们指出的顺序出现，这是由个人主义的越来越发展决定的。"[20] 这种理论在实证主义时代就不乏先例；H·M 波斯奈特（Posnett）的《比较文学》（1886）一书在社会学方面就与这种理论非常吻合，如果文学修养更深的话，还可以在菲迪南·布鲁纳季耶的著作中也找到共同之处。不过，当代的学术研究却断然否定这种所谓历史发展的设想，认为这种演化论或目的论的设想过于简单。

还是从历史的角度看待这个问题。如果我们翻阅希腊人的典籍，就会发现，主要文学类型三分法当时也只是停留在理论上，而实际上却做不到。对于亚里士多德来说，史诗与戏剧依然是两种相互取代的类型，由于某些有待详细讨论的原因，抒情诗当时还没有定型，就更加难以区分了。他所提出的所谓一种类型比另一种类型更优越的说法，只不过是在悲剧与史诗两者之间作选择而已。他最后选择了悲剧，其理由是：

> 因为悲剧具备史诗所有的各种成分……此外，它还具备一个不平凡的成分，即音乐和形象，它最能加强我们的快感；其次，不论阅读或者演戏，悲剧都能给我们很鲜明的印象；还有一层，悲剧能在较短时间内达到摹仿的目的，比较集中的摹仿比被时间冲淡了的摹仿更能引起我们的快感。㉑

到了近代，史诗失去了昔日的魅力（而抒情诗却被日渐推崇），因为英雄诗体（poème héroique）及其亚种传奇文学都已经泯灭殆尽，后者与前者尽管在概念上不尽相同，却有着历史上的联系，而且最终演变成为一种新的散文体裁。尤其令人遗憾的是，今天再也找不到一个通用的名称来称呼包括一切叙事体裁的文学类型——诗歌或散文统统包括在内；英语中的**小说**(fiction)一词只适用于散文形式，例如长篇小说、中篇小说短篇小说等。而把想像虚构的文学作品只划为散文和诗歌两类已经不再行得通，因为许许多多的中间体裁——如诗体小说(verse novel)、抒情小说（Lyrical Novel)㉒、散文诗（poème en prose)，以及一些混合形式，如但丁的《新生》、薄伽丘的《十日谈》、歌德的《浮士德》和斯特林堡的《梦幻剧》都已经形成。

甚或有一种四分法的尝试，把文学划分为史诗、抒情诗、戏剧和说教诗文，但也未能尽如人意。其原因很可能因为说教是一

种模式(mode)而不是一种文学类型或体裁，它基本上只与作家的意图和作品所取得的效果有关。作为一种模式，它适合于多种体裁，当然，其中有一些——如讽刺诗、童话、寓言、道德剧，甚或传说和神话故事等，运用这种模式更加自如。另一方面，一些明显说教的作品，例如已经失传的恩庇多克勒(Empedocles)的诗作、卢克莱修 (Lucretius) 的《物性论》(*De rerum natura*)，以及布莱希特的未完成的长诗《共产党宣言》，都属于纯文学作品，一则是因为形式(诗)的缘故，二则也是因为它们均出自诗人的手笔，例如布莱希特就是如此。亚里士多德曾激烈地反对当时时兴起来的格律术(*ars metrica*)。

> 即使是医学或自然哲学的论著，如果用“韵文”写成，习惯也称这种论著的作者为“诗人”，但是荷马与恩庇多克勒除所用格律之外，并无共同之处，称前者为“诗人”是合适的，至于后者，与其称为“诗人”，毋宁称为“自然哲学家”。㉓

除了在特定的文学类别或种属中确定说教与非说教之间那种往往是细微末节的关系之外，文学体裁理论还有一项任务，即确定通常被排斥在纯文学领域以外的一些边缘形式。我们首先想到的是散文、传记和自传，还有属于短小文学形式的箴言(maxim)概要(apercu)、格言(aphorism)、人物简介(character)，以及片断(fragment)——其中，有不少刚刚才开始得到某种程度的学术承认。㉔在这一类中，我们还必须加上巴尔登斯伯耶和弗里德利希勉勉强强划在半文学体裁名下的那些文学现象，我们要懂得艺术形式之间互相辉映，这些文学现象就是关键：歌剧脚本(libretto)、电影脚本 (film script)、广播剧 (radio play)，还有颇值得一提的寓意画(emblem)。㉕

对于研究各种艺术及其内在关系的学者来说，按照亚里士多

德所说的摹仿手段去划分类型是最得心应手的办法。《诗学》的开场白中已经运用这一划分标准，把文学同其他艺术区别开来，尽管它们在艺术表现方式上有种种相似之处。的确，任何文类学的研究，如果不提及音乐就是一种欠缺——这倒不仅是因为语言要运用发声，而主要是因为音乐（缪斯赋予灵感的艺术）最初就是同口头文艺密切结合在一起的。但是，史诗却不包括在内，尽管弹唱诗人和吟游诗人在诵咏诗章时用音乐伴奏；不过，即使在古代，这种做法也仅限于眞正的演出而已，而那时的音乐并不是专门为诗歌谱写的。为此，亚里士多德正确地将史诗归入严格意义上的文学类型之中，因为它是一种"只用语言进行摹仿"的艺术，"或用不入乐的散文，或用不入乐的'韵文'，若用'韵文'，或兼用数种，或单用一种"。[26]

奇怪的是，亚里士多德却断言这种艺术"至今没有名称"。这个论断对理解他（和希腊人）对体裁理论的态度至为重要；正如O·B·小哈迪逊所指出的，[27]它说明古人对于不入乐的非戏剧文学类型缺乏一个集合名词术语。对运用多种表达方式的体裁（此处意为兼用文字和音乐），亚里士多德又将同时运用这些表达方式的体裁（酒神颂和日神颂）与交替运用这些表达方式的体裁（悲剧和喜剧）加以区别。遗憾的是，通常人们都不了解，希腊悲剧无论从哪方面说也只是一种综合性艺术作品而已，也就是说，流传至今的定本也只不过是类似歌剧的综合剧的脚本。欧里庇底斯的《奥瑞斯特》，现存有两行附有乐谱的台词，可以说明以上这个事实。

现在，抒情诗已被认为是第三种主要的文学类型，研究抒情诗的学者在类属划分中遇到了愈来愈棘手的问题，因为从词源上说，抒情诗与音乐有固定的联系；抒情（lyric）就是"用七弦琴伴奏"的意思。不仅如此，古代和近代的几种抒情体裁，例如颂（ode）（颂＝歌）、歌（song，德文Lied，法文chanson），以及十四行诗（sonnet），都与音乐有密切的关系，当然，其密切程

度随不同的时代和文学而不同。希腊文学批评——至少在古典时代和古典以后时代——还没有来得及为抒情诗类型命名，《古代世界辞典》中"总体文学"条目对其原因作如下的简要介绍：

> 在古代，人们对于与史诗和戏剧相对应的今日所谓抒情诗，并没有一致的认识。譬如，古典的戏剧也包含一些抒情段落，而古典文学理论只把抒情诗同哀歌加以区别。其原因之一是，在古代，语言、音乐和舞蹈之间的联系比今天更加密切。[20]

希腊人用创作方式作为准绳，把合唱诗与抒情独唱诗区别开来，后者后来又被称为"歌诗"(melic)。只有希腊时代才会有这种一板一眼丝毫不容含混的划分方法，一直到中世纪以后，这种方法仍旧相当盛行。这种局面的形成仰仗了九位古典诗人的帮助(阿尔西厄斯，阿克门，安纳克里昂，巴克里德斯，依比斯，品达，莎孚，塞门尼德斯和斯蒂希科雷斯)，他们也因此而获得抒情诗人的称号。从此以后，melic这个词基本上用来表示非正规的诗歌。除了后来的一些重要诗人继续用传统的形式进行了一些创作以外，总的来说，增加经典作品的努力都没有成功。"抒情诗"(lyrike)这个术语作为一种主要文学类型的名称首次出现在弟昂尼西斯·特莱克斯(Dionysius Thrax)(约公元前170—90)的《文法艺术》(*techne grammatike*)一书中。

贺拉斯也没能克服术语上的困难；他在《诗艺》中时而称自己是抒情诗人(lyricus)时而又称自己是歌手(fidicen)(该字来自fides即"七弦琴")；直到十八世纪(德国)和十九世纪(法国)时，"颂"仍然普遍被当作"抒情诗"的同义词。然而，这只适用于个人有意识创作的艺术(Kunstdichtung)，而不包括大众艺术(民歌)的成分。象赫尔德(Herder)这样有见识的批评家在用词上也犹豫不决，他居然把颂(ode)说成是"与戏剧和史诗一脉

相承，它们是眞正的诗歌的仅有的三种类型。”[30] 一直到德国浪漫主义诗人和批评家（诺瓦里斯，史勒格尔兄弟和谢林）的著作中，文学类型三分法的设想才被普遍接受下来。

在我们考察对于体裁理论的不同见解时，我们不应该忘记，抒情诗、戏剧和史诗在当作形容词使用时比作名词使用时更成问题——这种用法至今颇为盛行，尤其在德语国家中，这种用法意在证明文学体裁是一种不恰当的分类，而划分文类的最好办法是着眼于基本的特点、气质和性情——实行这种办法的人，例如克罗齐，由于故意置身于体裁发展的历史环境之外而犯了错误，它甚至使文学体裁理论也几乎沦为一种心理测验似的游戏。

歌德在《西东胡床集注释》中注意到划分文学类型的标准过于繁杂。他的解决办法基于这样一种设想：文学有三种自然形式(Naturformen)即清晰叙述、充满激情和个性活跃(die klarerzählende,die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde)，换言之，这是与史诗、抒情诗和戏剧相对应的三种态度。歌德进而指出这些自然形式既可以独立存在，也可以结合在一起，而它们往往是同时存在，即使在最短的诗中也是这样。他似乎特别将民谣看作是一种文学原型(literary protozoon)，三种自然形式都幷存其中。

为了弄清具体的体裁之间以及和原初形式（Urformen）之间的关系，歌德提出了图解式的办法：画一个圆形，这些体裁同某一个、某两个或所有的自然形式都类似的情况可以一目了然地反映在上面。这个圆圈上包括几乎所有的体裁，顺序转一圈，即可找到每一种类的模特儿。歌德本人从来没有做过这种学术游戏；德国学者朱利叶斯·皮特森(Julius Petersen)在他的《诗的科学》一书中却作过一番这样的尝试。[31]

瑞士的德语学家埃米尔·斯台格尔(Emil Staiger)一再坚持上述做法对于文学批评比对体裁历史的研究会更有裨益。他同歌德一样，相信“每一种眞正的文学作品都包含各种体裁的成分，只

是程度和方式有别，然而，恰好正是这一定比例的差别才造成了体裁在历史演变中各具姿态，互不雷同。”[32] 他坚持自己对于一般的体裁理论的批评，声称近代文学的形式和内容形态急剧增加，大有泛滥之势。按照斯台格尔的意见，只有当每一种体裁都有一种公认的模式时，这种体裁理论才有意义。

> 古代以来，体裁模式增加了上千倍，……一种体裁理论如果要对每一种具体的模式都能行之有效，仅就诗歌而言，它就必须对民谣、歌、赞美诗、颂、十四行诗和格言诗等进行比较，追溯每一种体裁的一、二千年的历史，然后再象寻求最小公分母那样找出这些抒情诗的共同特征。可是，这些共同的特征只会是些无关紧要的东西。而且，一旦出现了一位新的诗人，他带来一种迄今未有的新模式，那么，刚找到的共同点顿时又会化为乌有。[33]

我们已经指出，斯台格尔的德国同代人中有很多人同意他的观点，值得注意的是已故的沃尔夫岡·凯塞尔(Wolfgang Kayser)，他的颇具影响的《语言艺术品》也论述了体裁的结构(Gefüge)。翻到这一章(第十章)，人们不禁大失所望，具体的体裁几乎丝毫沒有涉及，据说是“它们对理解作品的启迪作用已经在前几章，特别是关于写作技巧(Darstellungsweisen)的诸章中讨论过了。”[34] 如果再翻阅一下这些章节，人们会发现，在为数二十五页的篇幅中(其中四页涉及抒情诗、五页涉及戏剧)，几个主要类型只得到泛泛一提，根本谈不上系统的论述，然而第十章却长达将近六十页之多。

让我们再来看一看荷兰学者安德烈·约里斯(André Jolles)所著的另一本书，一九三〇年，它以德文出版，书名为《简单的形式》。[35] 这里所说的形式，我们或许可以称之为文学之前的体裁，

最好理解为“人在用语言创造形式时，对于所面临的客观事物总是采取不断变化的态度，从而形成了各种特殊的思想活动”。[36] 约里斯列举了九种基本类型，称之为构成更为复杂的体裁的积木，它们是传说（圣人的传记）(Legende)、历史传说（一般认为是历史故事，但无法考证）(Sage)、神话(Mythe)、谜语(Rätsel)、格言(Spruch)、案例（例如“法庭案例”）(Kasus)、回忆录（重大事件和经历的个人记录）(Memorabile)、童话(Märchen)和笑话(Witz)。他并不认为这样概括已经完全无遗，譬如，他还认为寓言也应该包括在内。

如上所说，约里斯的简单形式都具有文学之前或文学以外的共同点；而一个案例要具有文学性，就必须是一个触目惊心的事件（歌德称之为“闻所未闻的事件”），或者，必须扩展成为一个较长的叙述性或戏剧性作品的主题，至于回忆录，必须安插在日记或自传中，而神话必须编制情节（= mythos）等等。就其题材而言，这些简单形式几乎各不相同，在结构方面，它们比大多数文学体裁要简单得多。不过，它们之间却差别迥然，既有笑话或谜语那样的微观世界，又有内容丰富多彩的童话或传记。

我们已经一般地讨论了文学类型的问题，现在，我们将讨论具体的体裁以及确定他们在美学领域中的地位的不同方法。我们知道，把为数众多的各种文学现象罗列一番，非但不能从文类学的角度给人以启发，反而只会引起混乱，因而系统地确定它们各自的位置是非常重要的。歌德和沃尔夫冈·凯塞尔分别提出的体裁分类表进一步强调了这种必要性。在刚才提到的《西东胡床集》注释中，这位魏玛圣哲按字母顺序列出“讽喻，民谣，大合唱，戏剧，哀歌，格言诗，书信，史诗，中篇小说(Erzählung)，寓言，英雄传奇，田园诗，训戒诗(Lehrgedicht)，颂，谐模诗文，长篇小说(Roman)，传奇，讽刺诗文”，[37] 凯塞尔的排列更有系统性——“小说，书信体小说，对话体小说，流浪汉小说，历史小说；颂，哀歌，十四行诗，晨歌(alba)；西班牙剧，轻歌剧，悲剧，喜剧，希腊悲剧，闹剧”。[38]

歌德把属于不同类型、长短不等的文学体裁不加区别地列举了一番，而凯塞尔的意图却明显地要突出主要类型。他并不是把长篇小说、中篇小说、短篇小说、史诗、传奇罗列一番，而是把小说以及某些小说的变种单独挑出，然后再按照文类学论述顺序从上到下走了一遍。歌德对自己任意的编目解释说：

> 如果我们仔细研究以上的编目，就会发现这些类型或是按照它们的表面形式命名，或是按照它们的题材命名，很少是按照它们的基本形式命名的。不仅如此，我们还会很快注意到，它们当中的一些可以合并为一类，还有一些是互相从属的。㊴

歌德在《诗歌的自然形式》一节中采用了更加简易的分类法，这种方法是否正确有效令人怀疑。福格特（E·-M·Voigt）为《古代世界辞典》撰写的辞条之一是关于希腊抒情诗的讨论，我们从中了解到，歌德的问题，并不象斯台格尔认为的那样，是一个特别近代的问题；因为按照古希腊的习惯，

> 诗歌的命名可以按照不同的标准：按照叠句（paean, hymeneus），按照伴随动作（hyporcheme, prosodion），按照内容或场景（encomium, epinicion），按照合唱（partheneion），按照韵律（iambus），或者干脆称之为歌（hymnus, melos）。㊵[1]

现在，我们来讨论划分类型的各种原则，并且从比较文学的角度来确定它们对于体裁的历史研究和批评研究的价值。首先，我们必须弄清，用一种包罗万象的体系去概括一切地区、民族和

---

1) 该段引文中括弧里所列举的均为古希腊时期各种诗歌形式的名称。

国际性的文学形式自然是不可能的。对于这一领域的每一次考察势必有选择性，所以，求全是徒劳的。人们只要看看为什么亚里士多德、贺拉斯、布瓦洛在他们的诗学中也只是提及某几种体裁而置其余于不顾，也就会同意放弃求全的努力了。明白了这一点，我们对于围绕体裁生存或消灭的历史背景一定会有新的认识。

很明显，按照心理标准进行文类划分总令人将信将疑，不论它是依据作者的心理还是公众的心理(读者、观众、听众)，在这些分类法中，尽管也涉及原型问题，然而，起主导作用的却是主观。席勒著名的«论素朴诗与感伤诗»(1795)就是一个明证：他区别素朴和感伤诗（说反思式的诗更确切)，文中涉及的各种体裁反映了他的这两种态度。席勒认为，素朴“只是自发的存在，它们按照天然的、万古不变的规律应运而生”，到了近代，“人与自然脱节，眞正的自然只存在于超脱社会的无生命世界之中”，感伤由此而生。[41] 人类愈是脱离素朴状态（我们知道这正在加速发生)，感伤性体裁就将愈来愈压倒素朴性体裁。如果仅仅出于这种实用主义的考虑，建立在席勒的二分法基础之上的现代体裁理论势必是一种片面的、违背其本意的理论。

按照文学体裁的预期效果加以分类的方法更加常见，其后果也更为严重。亚里士多德带着这样的出发点，把悲剧确定为“唤起怜悯和恐惧，进而使这两种情绪得到一定宣泄的对于重大、严肃行动的摹仿。”这里有两点需要注意。首先，«诗学»的作者虽然赋予艺术作品的方法，题材和表现模式以美学意义，却没有把美学意义同样赋予艺术作品产生的效果；因为只是到了论著的第六章，我们才看见所谓恐惧与怜悯。从第一章至第三章，他只研究了其他的问题。

其次，我们应该记住，怜悯和恐惧是在公开演出时才能激起的强烈感情，对于撞击我们心灵深处的小说和诗歌(至少在现代)的构成与消费——恕我借用一个社会学的术语——来说，其直接意义显然降低了。[42] 的确，从传统上看，按照文学作品预期效果来

命名文学类型在戏剧中（喜剧、悲剧、感伤剧）比在小说（感伤小说、惊险小说）或诗歌中更为多见。

对于比较文学家来说，这种方法最没有用处。二十世纪的人都清楚地知道，对同样的事物会有不同的看法；同样的事物不仅在不同的文化背景中，不同的时代中产生不同的效果，甚至在同样的文化背景中，由于地区不同也产生不同的效果。澳洲丛林里的土人(bushmen)认为美丽动人的，对瓦杜西人(Watussi)很可能是丑恶讨厌的，而阿兹特克(Aztec)人的英雄举动对于荷兰人则可能是怯懦的表现。乔伊斯(Joyce)在《英雄斯蒂芬》的一段里，清楚地阐述了这个观点：

> 靠传统的灯笼照路的美学理论……是没有价值的。我们用黑色象征的东西，中国人可能用黄色来象征；每一个民族都有自己的传统。希腊美人嘲笑古埃及美人，而美洲印第安人则对两者都嗤之以鼻。各种传统之间几乎是无法通融的。[43]

具有讽刺意义的是，这位年青的代达洛斯[1]并不满足于这种人类学的见解，他继续按照阿奎那[2]的格言 *pulcra sunt quae visa placent*建立自己的理论，他认为这句格言应该理解为“同样的物体不见得对所有的人都是美丽的，然而，赞美同一美丽物体的所有的人却能从中找到某些满足并适应审美欣赏各个阶段的关系”。[44] 换言之，乔伊斯又转回到心理学的框框里。

在柏拉图的《理想国》(392b-294d)中，可以找到最古老而又最经不起推敲的划分体裁的方法，其中所强调的正是我们今天所谓

1) 代达洛斯(Dedalus)，在克里特岛上建造迷宫的古希腊工匠，此处指乔伊斯。

2) 阿奎那(St.Thomas Aquinas,1225—1274)，意大利神学家，天主教圣者和中世纪教父哲学的代表人物。

的“观点”。苏格拉底对爱德芒特斯说：

> 我认为一切神话和诗歌，无论过去、现在还是将来的，都是事件的叙述。叙述又可以分为简单叙述和摹仿，或是二者兼而有之。〔这样〕在某些情况下，诗歌和神话是纯摹仿性的，悲剧和喜剧就是这样的例子。另外还有一种相反的文体，诗人是唯一的发言者——酒神颂是这一类的最好的例子。二者兼顾的有史诗以及其他几种文学类型。㊺

这种方法旨在教训，其价值也因之大减；柏拉图一向认为摹仿对于国家政体是危险的，因为在摹仿性的体裁中，诗人通过人物之口阐发自己的思想，这样就会把个人的意见表现成客观事实。然而，人们如果不去考虑柏拉图理论中的说教成分，苏格拉底所谓的区别就只与《诗学》中提及的技巧和文体特点有关系，其间并无重大的文类学方面的意义。直到十九世纪的下半叶，它们的真正含义才先从福楼拜，后又从亨利·詹姆斯身上显露出来。按照基亚的建议，后期的柏拉图很可能会把过去五十年内小说发展的精微巧妙之处，统统加以记载，甚或会提及意识流、间接自由文体、叙述体独白等等。㊻

自然，划分体裁最常用的方法是那些按照形式或内容来划分的方法，遗憾的是往往无法把它们进一步加以区别。因此，《文学论》提出如下的办法：

> 从理论上说，体裁应该看作是……建立在外在形式（特殊的韵律或结构）和内在形式（态度，基调，目的——更粗略地划分，题材和观众）二者之上的对文学作品的分类。两种形式中的任何一种都能成为体裁的表面上的基础（例如，“田园诗”或“讽刺诗文”取决于内在形

式；双音步诗和品达式颂歌则取决于外在形式)；可是，关键的问题却在于发现另一个侧面，才能完成这张分类表。[47]

按照韦勒克和华伦的辯证观点，再看看贺拉斯的书信体论文还是非常有益的，文中论及抒情诗和史诗时，体裁多取决于它所适合的题材而不是形式上的装饰；吟游诗人描写的是帝王将相的业绩以及悲壮的战争，而诗人则负有使命，歌颂诸神、诸神的子孙、角斗力士、赛马冠军、年青人的情思以及饮酒的逍遙。[48]

对于比较文学家最为有用的典型例子是挽歌和抑扬格在形式上和概念上的逐步结合，按照贺拉斯所承袭的亚里士多德的美学观点，这些形式上和概念上的特点与抒情诗迥然有别，因为它们缺乏音乐性。«诗学»的第四章说，抑扬格最初被认为是最适用于讽刺诗的韵律，然而，因为它最接近于日常说话的节奏，后来它就被用于戏剧对白，这样就失去了文类特征而成了中性的韵律。今天，文类的划分已经结束，由于抑扬格是最普通的韵律，它在文类中只占了一席虛位。

亚里士多德在他的论著(1447b)的第一章中针对格律术指出，“人们确实经常把诗或‘摹仿’的概念同诗句的概念联系在一起，谈论所谓挽歌诗人或史诗（六音步）诗人，其所以称他们为‘诗人’不是因为他们会摹仿，而一概是因为他们采用某种韵律”。从它的形式来看，挽歌是以悲怆的双行体赋成的小诗，即由一句扬抑抑格六音步诗句接上一句扬抑抑格五音步诗句而成。就其内容来看，它最初是用来表达失去亲人的悲哀，但后来的挽歌诗人却愈来愈专注于恋爱軼事，例如奥维德的«爱经»(*Amores*)。正如里尔克(Rilke)在«狄诺哀歌»中所论，爱与死的结合似乎已经成为这种传统的标志，在这个发展过程中，这个体裁失去了它的形式上的固有的特点，不再以双行体赋成。韦勒克和华伦发现英国的格雷(Gray)的«墓畔哀歌»不是以双韵体而是以四行一节的英雄体写

就，它有效地打断了英语中的哀歌是一种用双韵体写成的个人感伤诗这样的传统”。[49]

再说按照题材来划分体裁。如果严格按照这个标准实行，就会派生出一大群缺乏个性的亚种。沃尔夫冈·凯塞尔所列举的小说类就很容易扩展成为诸如教育小说、田园小说、政治小说、[50]德国巴罗克式的宫廷小说、乌托邦小说等那么多的形式。显然，一个文学类型要包括这么一大堆作品，势必会承受不住而出毛病，可是，怎样才能医治这个不治之症呢？

凯塞尔提出的体裁类别并不局限于内容，例如，所列举的书信体小说就已经明确包含了表现方式的成分。即使是教育小说这种明显说教的小说，从歌德的《威廉·迈斯特的求学时代》到《威廉·迈斯特的漫游时代》，这种基调越来越明显，即使在这里，主人公的成长以及所受的教育总是按照一个固定不变的生物学和教育学的顺序发展，这就预先确定了一个基本的程式。相反，流浪汉小说就需要一个松散的结构和不断变化的场景。[51] 谋杀案和侦探惊险小说，只要依靠悬念，一般把识破凶手放在故事的结尾即可，在结构上并不一定需要严守某个预定的程式。哥特式恐怖小说(Gothic novel)的故事背景和主要情节都必须遵循一种结构慎密的程式，贺拉斯·瓦尔波尔(Horace Walpole)的《奥特朗多城堡》成为这种程式的公认的典范，这种小说几乎达到了自成一种体裁的程度。

教育小说、流浪汉小说、哥特式小说、书信体小说等被当作是文学体裁，可能还有另一个原因：在其他主要文学类型（抒情诗、戏剧和史诗）中，它们没有直接的相对应的文学形式，而侦探惊险小说和历史小说却有其相对应的戏剧形式。乌托邦小说和田园小说比较接近于按社会学标准进行分类的体系，在那个体系里还应该包括（往往是辛辣的讽刺性的）学校生活小说、无产阶级小说等等。在这一类叙述性故事中，场景往往是决定性的因素，当然，这是非常浮浅的。对历史小说，乔治·卢卡契(Georg Lukács)和里昂·福契万格(Lion Feuchtwanger)有过批评与历史

研究的专著，[52]但是，韦勒克和华伦认为这种小说是个例外，“这不仅是因为它的题材比较灵活……主要还是因为历史小说与浪漫主义运动和民族主义运动之间的密切联系——因为它所包含的对待过去的一种新的感情和新的态度”。[53]皮库阿和卢梭也许会同意，按照他们的意见，历史小说基本上应该列入一元发源性的体裁，也就是说，它萌生于单一的原型或作者。

人们一定会想到，完全按照形式去划分体裁也是可行的，因为这样做所凭据的数量上的差异是固定不变的。因此，人们完全可以按照剧本的场数来分类（可是，这样一来，我们将希腊悲剧置于何地呢？）；或者，按照小说的长度去分类（例如，长篇小说的最低限度是50,000字，中篇小说的最高限度是10,000字，其间又有较短的长篇小说，短长篇小说和较长的中篇小说，而故事和短篇小说位于这个系列的最末端）。尽管这样的分类似乎是一种纯机械性的，但是，定量分析的标准在某些情况下也有定性的成分，正如编年史中的年号就标志着时代的风格一样。几种诗歌体裁就是这样划分的，例如一般所谓的“十四行诗”，以及划分更具体一些的“彼特拉克式十四行诗”。虽然我们都同意亚里士多德对格律术的批评，但是，我们一定会承认，至少是专家们很可能会把文类特征与韵律格式混为一谈，例如十一音节体(endecasillabo)，三韵句法(terza rima)，亚历山大句法(Alexandrine)和首韵调换法(Schüttelreim)。诗人甚至更容易发生这种混淆。保罗·瓦勒里(Paul Valéry)在他的论文《关于<海之墓>》[54]中对此作了令人信服的证明。

我们在文章的开始就指出，被称为种类(kinds)、类型(types)、体裁(genres)、和群类(classes)的文学现象，涉及的范围极广，包括的内容也非常复杂，从事比较文学中文类学分支研究的学者，仅仅从历史角度入手，势必无法搭起一副框架，将上述各种文学类型都一清二楚地陈列其上。他所能成就的，至多也只是解决几个最棘手的问题，指出一些时代错误，使文学史上许多混乱中的

一部分得以匡正。他除了尽量巧妙灵活地掌握划分文类的不同办法以外，还必须注意把文类特征与写作技巧特征严加区别（例如，讽刺诗文），把文类特征与划分主题类别的特征严加区别（例如，N·弗莱的模式mode）。这样，在我们这个浪漫主义之后的时代里，完全不必象贺拉斯那样去强调什么"每一种体裁都应该遵守规定的用处"，相反，我们应该在条件成熟的情况下尽量把界线划清，并使我们的术语尽可能符合常理，放之四海而皆准，能够经得起历史的推敲。

原注：

① 为了避免术语上的混淆，种类（kind）用来指主要类型（戏剧、史诗、小说、抒情诗），而体裁（genre），形式（form），或类型（type）指其他种类的文学现象。

② 相应的引文见艾琳·拜赫伦斯：《文学艺术导论》（哈勒，1940），以16—19世纪为主。那位作者的发现和结论的综述见欧文、埃伦卜利斯：《文学分类法》（纽约，1945），第9—16页。

③ 第23、92行。

④ 一七九七年十二月二十九日信。

⑤ 见布鲁纳季耶的《论文学史中体裁的演变》教程的绪言（巴黎，1890），其中指出了"一个体裁产生，发展，完善，衰落以至最终消亡"的方式（第13页）。

⑥ 本次会议的文集在《赫利肯》发表，《关于文学的普遍性问题的国际评论》，第二卷（1940），第113—226页。

⑦ 杰尔曼内·布赫：《朦胧的旅程：模式还是体裁》；埃利西奥·维瓦斯：《文学种类的一些问题》；谢尔登·赛克斯：《文类区别的心理含义》，见《体裁》，第一卷（1968），第87—123页。

⑧ N·弗莱在他的《批评的解剖》（普林斯顿，1957）一书中宣传的模式（mode）一词应该废止使用，因为它基本上不是一个文类范畴，而是具有强烈主题意义的技巧（观点）的同义语。

⑨ 见克罗齐的《美学》以及《美学新论文集》。济安·N·奥西尼在《贝内戴多·克罗齐：文学艺术批评家》（卡本戴尔，依利诺斯州，1961）一书中讨论了这个问题。昙花一现的美国《比较文学期刊》的编辑约埃尔·斯宾格恩在这个问题上同意克罗齐的观点。

⑩ 《历史评论》，第31卷（1921），第16页。

⑪ 可以参考雷内·韦勒克的论文《体裁理论：抒情与经历》见H·辛格和B·冯·瓦艾斯编著的为纪念理查德·埃尔文出版的文集（科伦涅和格拉兹，1967）。

⑫ 埃利克斯·普利明杰等人主编（普林斯顿，1965）。

⑬ 见拜赫伦斯，第22，35页。"tota nostra"是否包含着独创与完美不能确定。

E·N·泰格斯台在为《批评的规则：文学理论，理解和历史论文集》所撰写论文中曾又一次提出这个问题。该书由P·戴米兹等主编，纽哈文，1968年出版，第593—613页。

⑭ 帕盖特·托恩比翻译，引自他主编的《但丁书信集》第二版（牛津，1966），第20页。

⑮ 《文学论》（纽约，1949），第242页。

⑯ 《比较文学》第三版，（巴黎，1961）第18页。

⑰ "接下去的几页中提出这样一条批评意见：讽刺诗文是一个具有一系列明显特征的体裁，接着，又按照这条意见去描述了复杂而且不太相同的散文、诗歌和文艺复兴后期的英国讽刺"（《缪斯之烦恼：英国文艺复兴时期的讽刺诗文〔纽哈文，1959〕第7页）。杰而曼内·布赫在为现代语言协会讨论会撰写的论文中包含了上述的观点。

⑱ 见本人的《谐谑模仿，曲解模仿与滑稽模仿：模仿的报复》一文，载佛兰斯瓦·约斯特主编的《第四届国际比较文学学会大会文集》（海牙，1966）第二卷，第803页。

⑲ 《比较不是理由：比较文学之危机》（巴黎，1963），第97页。

⑳ 哈里·韦伯译《论文学史这门科学的方法与目的》，载《比较文学与总体文学年鉴》，第16卷（1967），第39页。

㉑ 《诗学》，第26章，1462ª，S·H·布切尔译。

㉒ 拉尔夫·弗里德曼所著一书的书名（普林斯顿，1963）。

㉓ 《诗学》，第1章，1447ᵇ。

㉔ 见罗伊·帕斯卡尔：《自传中的真与假》（伦敦，1960）；里昂·埃德尔：《文学传记》（多伦多，1957）；弗朗兹·H·摩特纳：《箴言，句子，片断和格言》、载《第四届国际比较文学学会大会文集》，第二卷，第812—819页。

㉕ 见作者的论文《文学中的歌剧脚本》，载《国外图书》第35卷（1961），第15—22页；又见作者的汇集《歌剧的本质》（纽约，1964）；以及卡尔——卢德威格·塞里格的书目一览《寓意画文学：近年来学术研究之方向》载《比较文学与总体文学年鉴》第12卷（1963），第36—41页；最近的对散文和广播剧的研究文章和专著来自德国。

㉖ 《诗学》，第一章，1447ª。

㉗ 见哈迪逊的分析：《诗学》第一章：自然之道，载《比较文学与总体文学年鉴》，第16卷，（1967），第5—15页。

㉘ 见道格拉斯·费维尔：《古希腊戏剧中的名词与音乐》载《歌剧的本质》，第10—17页。此文在另一篇学术性更强的论文《欧里庇底斯的〈奥瑞斯特〉的音乐背景》的基础上修改而成，该文载《美国语言学期刊》，第81卷（1960），第1—15页。

㉙ 《古代世界辞典》（苏黎世，1965）。

㉚ B·苏芬主编《全集》，第32卷（柏林，1883），第80页。

㉛ 第二版（柏林，1944），第144页。

㉜ 《诗的基本概念》（苏黎世，1966），第10页。

㉝ 同上，第7页。引文中的倒数第二句是一种批评意见。雷内・艾金柏勒后来曾对此作了发挥，见他所著《比较不是理由》，第99页；T・S・艾略特对传统与个人才能之间关系的概念则与最末一句吻合。

㉞ 第二版(伯尔尼，1954)，第334页。

㉟ 约里斯的论著最近由图平根的涅墨耶尔公司发行了第三版(1963)。

㊱ 此见解出自沃尔夫冈・摩尔对约里斯的理论的讨论，见《德国文学史百科全书》,第1卷，第二版（柏林，1962）第321页。

㊲ 该顺序为原文中的德文字母顺序。

㊳ 《语言的艺术作品》，第330页。

㊴ 歌德的语录能引自恩斯特・波特勒主编的《歌德的著作与书信》（苏黎世，1948)，第480页。

㊵ 第1797栏。

㊶ 引自G・弗立克主编的席勒的著作（慕尼黑，1962)，第5卷，第694，710页。

㊷ 亚里士多德在《诗学》第十四章1453ᵇ中阐述的所谓“只听事件的发展，不必看表演，也能因那些事件的结果而惊心动魄，发生怜悯之情”的对立观点并不令人信服，因为只有极少数的情节是这样编制的。

㊸ 诺弗克，康乃狄克州，1963年版，第212页。

㊹ 《一位年轻艺术家的肖像》，西格奈特丛书，第664卷（纽约，1948)，第163页。

㊺ B・约埃特翻译，译文曾作微小校正。

㊻ 见麦尔文・弗里德蒙：《意识流：文学方法的研究》(纽哈文，1955)；罗伯特・汉弗莱：《现代小说中的意识流》(伯克利，加州，1955)；西弗・库玛：《柏格森与意识流小说》(纽约，1963)；多立特・科恩：《叙述独白：一种小说文体的定义》，载《比较文学》第18卷(1966)，第97—112页。

㊼ 《文学论》，第241页。

㊽ 第73行，83行。

㊾ 《文学论》，第242页。

㊿ 欧文・豪曾著《政治与小说》(纽约，1957)，但他聪明地声明，他“没有另立一个严格的范畴的野心”，他只“注重自己观察的结果”。(第16页)

51 关于这一体裁的丰富的材料，我们只提一下克劳第欧・古伦在国际比较文学学会乌特希特大会上的发言（文集，第252—266页）和W・M・弗罗豪克在《比较文学与总体文学年鉴》上的论文，第16卷(1967)，第43—52页。

52 乔治・卢卡契：《历史小说》，H・和S・米切尔翻译(波士顿，1963)，里昂・福契万格：《苔丝特蒙娜之家》，H・巴希留斯翻译(底特律，1963)。

53 《文学论》，第242页。

54 见《创造性的见解：现代欧洲作家论自己的艺术》，H・M・布洛克和H・赛林格主编(纽约，1960)，第29—39页。又见赫尔曼・梅厄的妙文《论诗的精神》，载《批评的规则》，第331—348页。

文学与心理学

〔美〕里恩·艾德尔
韩敏中　译

本世纪以来，文学和心理学——尤其是精神分析学——已认识到它们有着共同的基础。它们均涉及人的动机和行为，以及人创造和利用象征的能力。在这一过程中，两者都进入了对人的主观方面的研究。十九世纪末、二十世纪初，西格蒙特·弗洛伊德对精神的探索产生了精神分析学，即通过无意识投射出的象征对无意识进行研究的学科。随着心理学中精神分析学的渗入，文学对这方面知识的需要也日见增长。考察文学和心理学，一方面必须探讨精神分析如何直接影响了运用想象的创作，另一方面又必须讨论文学批评和传记写作对心理学方法及精神分析方法的应用。

人对自己內心世界和情感的观察可以上溯到古老的亚里士多德时代。然而直到浪漫运动时期，创作家们才较为深刻地认识到诗人具有一种潜意识的创造梦境的能力。卢梭追求早年经验的再现，幷对之加以审察；歌德深信想象创作必须发掘人內在的思想；柯勒律治觉察到人无论在梦中或在白昼的沉思中，都会有一种幷非自觉的"无羁束的奔放的遐想"(flights of lawless speculation)，幷提出他所谓"內在生存的模式"(modes of inmost being)；这些作家因此而在进行着心理上的探讨。德国浪漫主义批评家弗里德利希·史勒格尔和约翰·保罗[1]等探索着导致诗歌

1) 约翰·保罗（Jean Paul，1763-1825），德国小说家。

创作的人性的规律，其实是在从批评的角度进行着类似的心理探索。巴尔扎克在《人间喜剧》引言中已认识到存在着“大脑与神经的种种现象，可以由此证实一个尚未被发现的心理世界的存在”；而在美国，霍桑谈到了“颠三倒四的睡眠之国”。这位美国小说家表述了一种信念，即现代心理学将把梦幻世界归纳成一个井然有序的系统，而不会“藉口其荒诞不可信而将之拒于千里之外”。十九世纪中，陀斯妥耶夫斯基、斯特林堡、易卜生和亨利·詹姆斯的作品都显示出类似柯勒律治的洞察力，深刻认识到了人类行动的无意识动机。然而直到一九〇〇年西格蒙特·弗洛伊德发表了《梦的解释》，文学研究者才开始认识到诗人的梦幻及其实际创造力之间的关系。

接着的几年中，弗洛伊德关于若干非文学问题的著作有助于许多问题的说明，例如机智及其与无意识的关系，意愿满足(wish-fulfilment)的概念，神经官能症状以及象征的关联性质等等——所有这些都可以应用到文学研究中去。对文学批评和传记写作尤为重要的是弗洛伊德关于艺术与艺术家的本质的论述(均于一九二四年收在《诗歌与艺术作品的精神分析研究》文集中)。其中有他对威尔海姆·耶恩森[1]一部次要的小说《格拉底伐》(*Gradiva*)所作的精神分析研究；论雷奥那多·达·芬奇的文章，文中有他对传记构思及传记作家与其对象之间关系的精深的见解；还有“陀斯妥耶夫斯基和杀父母罪”。弗洛伊德认为艺术表现了艺术家满足自己某些欲望的努力，而欣赏艺术的人也从艺术家的创作中得到一种相应的满足；这就使我们对亚里士多德阐述过的所谓净化作用有了更加广泛的理解。弗洛伊德将艺术设想为“处在否认意愿的现实世界和满足意愿的幻想世界之间的中间地带”。他认为艺术家作品的內容，就象梦所显现的內容一样，可以

1) 威尔海姆·耶恩森(Wilhelm Jensen，1873—1950)，丹麦诗人及小说家，曾获1944年诺贝尔文学奖。

揭示创作者无意识的意念。然而，他始终承认精神分析无法解释艺术才能的产生，对于创造性的才智与想象力这样的奥秘，精神分析至多只能推测而全无求得科学答案的希望。

早在一九一〇年，威尔海姆·斯台克尔（Wilhelm Stekel）在《诗与神经疾患》（*Dichtung und Neurose*）一书中就开始把弗洛伊德的见解运用于艺术创作。紧接着的数年中，出现了大批讨论文学和精神分析学的特定关系的书籍。"应用精神分析学"的著名代表人物为C·G·容格[1]，奥托·兰克[2]，厄内斯特·琼斯[3]，汉斯·萨克斯(Hanns Sachs)，奥斯卡·费斯特（Oskar Pfister)，恩斯特·克里斯(Ernst Kris)，弗朗茨·亚历山大(Franz Alexander）和埃里希·弗罗姆[4]；而在文学的阵营中则可见到像路易·卡札米安(Louis Cazamian)，夏尔·巴杜安(Charles Badouin)，伽斯顿·巴歇拉赫(Caston Bachelard)，罗伯特·格雷夫斯[5]，埃德蒙·威尔逊[6]，利昂耐尔·屈林[7]，莫德·包德金(Maud Bodkin）等各各迥异的人物。

与本世纪早期弗洛伊德对人的深层意识的探究相平行的，是完全在文学的领域内由所谓"意识流"或者"内心独白"作家们进行的类似探索。这是些各国的小说家，他们试图让读者进入人物的意识中去，"从内部"来讲述故事。于是读者便直接地参与了虚构人物的心灵与感官经验。

这代表了小说叙事技巧的异乎寻常的革命。既然读者始终体

1）卡尔·容格(Carl Jung，1875-1961)，瑞士精神病学家，分析心理学创始人。

2）奥托·兰克(Otto Rank，1884—1939)，奥地利精神分析学家。

3）厄内斯特·琼斯(Ernest Jones，1879—1958)，英国精神分析学家。

4）埃里希·弗罗姆(Erich Fromm，1900-)，德国精神分析学家。

5）罗伯特·格雷夫斯(Robert Graves，1895-)，英国诗人，小说家及批评家。

6）埃德蒙·威尔逊(Edmund Wilson，1895-)，美国批评家及作家。

7）利昂耐尔·屈林(Lionel Trilling，1905-)，美国批评家及作家。

验着作品人物所经历的那个时刻（亦即现时刻）的思想，时间就不再是水平线，而呈垂直线状。这种情景同电影院里观众的地位颇有相似之处。而且素材的出现也沒有传统小说中的那种条理或顺序，它们只是按照通过官能刺激、记忆、联想的作用而进入意识的那种紊乱状态被铺陈出来。就叙事而言，结果就是实际作品中不再有那种无所不知的作者了。对于读者的要求是在似乎沒有作者直接助力推进故事的情形下，从作品所提供的思想、感情材料来推演故事与人物的发展。表现人的主观的小说部分地起源于十九世纪后期亨利·伯格森[1]的著述，尤其是他对区别于机械时间的人类时间的探讨以及对记忆过程的探讨。在美国，威廉·詹姆斯[2]的《心理学原理》对思维的心理过程有过一些明确的论述，并且他是第一个使用“意识流”这个比喻的人。在这些哲学和心理学方面的观测及理论获得进展的时候，华格纳歌剧中对主题材料的运用激发了法国和德国的象征主义派。他们力图运用具有关联意义的、能唤起情感的语言，赋予包括感官作用这样可称为意识的主题材料的內容以词语上的表现。结果是出现了诸多的文学尝试，力求捕捉住瞬时经验，并用语言的形式使这些时刻体现出来、存留下去。“意识流”或“內心独白”和古典戏剧中的独白的相异之处，在于传统的独白全然是理性的，是用一种合乎逻辑的规整形式表现出来的；而象征派及其后继者则寻求表达人的意识中实在的经验之流，创造出思维的幻觉及外在刺激物对于內在的人的冲击。这种经验呈现出无法分门别类的状态，好象是浮在意识之流中的残破碎片。

现在认为完全“从內部”讲述故事的最早的尝试者是爱德华·杜雅尔丹(Édouard Dujardin)。他于一八八八年试验创作了《月桂被砍倒了》(*Les lauriers sont coupés*)。据他自述，该作品是

---

1) 亨利·伯格森(Henri Bergson，1859—1941)，法国哲学家，曾获1927年诺贝尔文学奖。

2) 威廉·詹姆斯(William James，1842—1910)，美国心理学家及哲学家。

由于受到理查德·华格纳音乐中运用主导主题的启示而写成。他解释说，在思想中也会有主题出现并反复再现，于是可设计一种语言来表现这些主题。这种语言可以捕捉人内心深处的思想，即他深信是最接近于潜意识的那些想法。一八八四年亨利·詹姆斯那篇饱孕着活力的关于小说艺术的文章是早年歌德思想的反响。詹姆斯认为小说家应尽力再现"心灵所感受到的气氛"("atmosphere of the mind")。这里他实际上为自己在刚进入二十世纪时写的小说指出了道路。在这些小说中，他以不懈的努力保持了一个"着眼点"("point of view")和"视角"("angle of vision")使读者从内部来看经验，看个别人物独特自我的主观世界。他的这些作品预示了现代专写主观意识的小说。然而詹姆斯并没有身体力行地再现思绪流动的幻觉，或重创在感觉经验不断冲击下的意识之流的幻觉。

第一次世界大战前夕，英国的道罗茜·M·理查逊[1]着手写一部冗长的名为《人生旅程》(*Pilgrimage*)的主观意识小说。小说共有十二个部分，分别于一九一五年至一九三八年间发表。随后她又以四卷本形式出版了全书。阅读这部小说时，假如读者能将自己移入主人公的心灵中去，他就会完全置身于一个叫米里亚姆·汉德逊的女子的意识之内，这个女子的思想感情上的历程将她从青春期带到了中年。理查逊小姐的试验可以与法国的马赛尔·普鲁斯特[2]的创作相比，尽管她的作品在敏锐性和想象力方面尚有欠缺，却无疑是写实主义的。而普鲁斯特的作品与其说是意识流或内心独白，毋宁说是由第一人称叙述者进行的对记忆、联想及其同心理时间的关系的不断探索。

小说中写主观运动源自爱尔兰小说家詹姆斯·乔哀斯。他的《青年艺术家的肖象》在五个层次上清晰地展现了画家发展着的思

1) 道罗茜·理查逊(Dorothy M.Richardson, 1882—1957)，英国小说家。

2) 马赛尔·普鲁斯特(Marcel Proust, 1871—1922)，法国小说家。

想和意识。这些层次就是：感觉，感情，肉欲，宗教热情和理性的意识。这部小说通篇用一种惊人的象征性语言写成，成了现代英国小说的转折点。接着，乔哀斯于一九二二年写了«尤利西斯»。他那娴熟精到的语言技巧使他创造出了几个都柏林人在一天之內各自的意识流。同时他又运用奥德赛神话来表现现代人于一天內在一个城市中的"航行"与历险。这部小说对二十年代后期的弗吉尼亚·沃尔芙、威廉·福克纳等一批作家产生了深远的影响。乔哀斯的最后一部作品«菲涅根的守灵»(1939)置根于容格的种族记忆(racial memory)和"集体无意识"(collective unconscious)的假说。这是一次试验，它暗示地表现乔巴蒂斯塔·维柯[1]提出的历史的循回本质，以及人类生活中循环往复出现的现象——神话和象征——的作用。«菲涅根的守灵»究竟能否称为小说尚可商榷；但作品中的四个主要人物——H·C·埃尔威克（起首字母的寓意是"此即凡人"），他的妻子和两个孩子——从头至尾全都沉浸在睡梦中，这在文学创作的总体中是独一无二的。萦绕着梦中人物的是旋转着的全部时间和全部的历史。他们家门口的利非河（the Liffey）实际上是一切江河的总称。他们几个也就是亚当、夏娃、该隐和亚伯，是永恒的家庭。詹姆斯·乔哀斯就是这样写出了一部书，它是一切时间和恒久之中的一部分——有历史意识的思维的人活动着的那部分——的混合体。因此，这也是一部诗歌、史诗、戏剧、小说浑然一体的作品，正如书中的人物和时间的混和性质一样。

当"內视"(inner vision)小说在乔哀斯笔下取得技巧上的突破时，其他国家的文学中也在进行着类似的试验。维也纳的亚瑟·施尼茨勒[2]试写了一段经过更改的內心独白。他的«艾尔丝

1) 乔巴蒂斯塔·维柯（Giambattista Vico, 1668—1774），意大利哲学家及历史学家。

2) 亚瑟·施尼茨勒(Arthur Schnitzler, 1862-1931)，奥地利戏剧家及小说家。

小姐》从技巧到故事内容都通过一个精神错乱者的“内视”展叙一段精神病史。阿尔弗莱德·道柏林[1]写了《亚历山大广场》。他在德国为首进行乔哀斯试验，几十年中仿效者的队伍甚为浩荡。

必须承认，文学上的“向内转”运动在其最初的阶段中并没有怎么得益于精神分析学。与其说它是弗洛伊德学说发展和影响的产物，不如说两者是并驾齐驱的。然而第一次世界大战后，文学和心理学日益抹去了它们之间的疆界，精神分析学则开始直接结出了文学创作的累累硕果。詹姆斯·乔哀斯的朋友伊达罗·斯维渥[2]在特利斯特写成的《芝诺忏悔录》(*La Coscienza di Zeno*)，写了主人公经历的一次精神分析。威廉·福克纳的小说中有迹象表明他曾直接受到一些心理学概念的影响。在《八月之光》中，我们看到的是可视为教科书式的对主人公“顺应性”(conditioning)的描述。乔·克里斯莫斯因为不愿学教义问答而时时挨鞭笞。书中写他是如何适应了残忍而不适应仁慈的。二十年代在纽约上演的最成功的剧目中有一个叫《奇怪的插曲》(*Strange Interlude*)，剧中人物滔滔不绝地念着独白，向大家表白他们内心深处的想法。紧接着这个剧，奥尼尔[3]又写了《悲悼》(*Mourning Becomes Electra*)，一望而知是弗洛伊德式的剧。它探究了一个新英格兰家庭中的俄狄浦斯问题。这个戏也同奥尼尔的许多其他作品一样，可溯源到弗洛伊德前的一个剧作家奥古斯都·斯特林堡的心理戏剧。

托玛司·曼的作品更是直接受到弗洛伊德影响。在一九三六年发表的“弗洛伊德和未来”一文中，这位德国大师承认自己受弗洛伊德的影响。文中他就自己在约瑟夫多部小说中运用的一些概念和主题进行了探讨，这些小说脱胎于精神分析运动。曼应用

---

1) 阿尔弗莱德·道柏林(Alfred Döblin, 1878—1957)，德国小说家及医生。

2) 伊达罗·斯维渥(Italo Svevo, 1861—1928)，真名施密茨(Ettore Schmitz)，意大利小说家。

3) 尤金·奥尼尔(Eugene O'Neill, 1888-1953)，美国大戏剧家。

弗洛伊德理论来说明人的浪漫主义的自我发现，而弗朗茨·卡夫卡则在弗洛伊德那里找到了构筑阴惨作品的手法，他的书既不乏爱伦·坡的死亡恐怖的特质，又具有果戈里式的怪诞。卡夫卡想到把主观意识材料作纯客观的处理；他讲的梦境就象是完完全全在现实中发生的眞实事件一样。结果是他制造了一种可怖的白日梦魇意识。他那凿凿有据的叙事方法使这种意识变得极其鲜明，跃然纸上。

要把精神分析运动对现代文学的全部影响记录下来将会是一个可观的任务。名作家中极少人能眞正避开精神分析观念直接或间接的影响。有些作家亲身经历过精神分析。然而大多数作家还是通过阅读主要理论家的著作、大量的评论和普及读物而濡染了精神分析学的思想。

精神分析学对文学研究中的下列三个方面作出了重要贡献：一是批评，二是创作过程的研究，三是传记写作。此外，它对澄清一个基本上属于美学范畴的边缘文学课题，即读者与作者间的关系，也颇有裨益。

一　心理学与批评。文学批评中存在着两种显著的方法，并且这两种方法在诠释一个作品本身时都被大力应用。一是研究作品中的心理因素，不涉及它们同作品本源或历史的任何关系；二是研究作品中可能有的神话和原型。

1．在«俄狄浦斯和哈姆雷特»一文的大部分文字中，厄內斯特·琼斯对莎士比亚这个剧中人物的动机和行为进行了审查；对王子的独白进行了细微的检验，从中找到它们宣泄的他內心生活的证据；并且对王子对他家庭环境中重要人员——母亲和继父——的态度作了研究。总之，他是力图用精神分析学的观点，比以前更愼密地探究哈姆雷特的神智是否淸醒的问题，而这在从前是当作经典问题来讨论的。琼斯在丹麦王子的行为中看不出有什么疯颠之处，但他用弗洛伊德的俄狄浦斯情结假说来研究王子个性素质中那些模棱两可的东西。他以弗洛伊德的暗示为据，推定

哈姆雷特的含糊其词、自相矛盾都是出自他弑父的胡思乱想。既然他在无意识中追求根除他的父亲，就象俄狄浦斯情结所断定的那样，他同样就在无意识中把自己和实际上做了杀他父亲娶他母亲一事的叔父等同起来。从而在他的幻觉中，叔父就是哈姆雷特的原型，是他无意识中的乱伦与弑父罪孽的化身。然而，琼斯认为，杀死叔父对哈姆雷特说来等于是自戕，正因为如此，哈姆雷特迟疑了。他的思想斗争不容许他行动。

2．莫德·包德金也许是认眞对待容格的神话和原型学说的最重要的批评家。她所著的«诗中的原型»(*Archetypal Patterns in Poetry*）自一九三四年发表以来产生了深刻的影响。她假设说，原型或意象“存在于通过诗所表达的经验之中，可以用反思分析的方法在诗中发现这些原型或意象。”她将这些原型比拟成人类学者所研究的文化类型。她评述道，这些原型可以“被描写为感情倾向的组合，它们部分地是由民族或团体的特殊经验所决定，主题即是从这民族的历史中产生。”她研究的原型有“天堂、地狱或再生”；魔鬼、英雄、神；各种民间传说与文学中妇女形象的各种类型等。包德金小姐从容格的理论出发，同时也从詹姆斯·弗雷泽爵士的«金树枝»和其他种种神话研究中吸取了养分。她的著作澄清了许多种神话和诗的关系，并且力求表明宗教类型和“诗的信念”之间的关系。对她的著述及她的后继者的著作所作的批评，是说他们在致力寻找文学作品中潜在的神话和原型的时候，津津乐道于一般的普遍的类型，对该作品特色的研究反而因之黯然。人们认为，对作品的批评考察和注释变得如此笼统，既然这些同样地可适用于别的许多作品，那么这种批评实际上就毫无意义了。在这个批评过程中，作家本身反被批评家淹没在民族和不尽的时间长流之中。

法国的物理学家兼哲学家伽斯顿·巴歇拉赫可以说瞩目于普遍性的象征，而不是原型。近年来他就诗人和小说家在主题意义上使用风、水、火、土的手法——他称之为“物的想象”（l'ima-

gination matérielle——写了一系列研究著作。《火之精神分析》(*psychanalyse du feu*)早于一九三七年写成，接着是一九四二年的《水与梦》(*L'eau et les rêves*)一九四三年的《风与梦》(*L'air et les songes*)和一九四八年的《土与睡梦》(*La terre et les rêveries du repos*)。这些著作一定程度上也从容格思想中得到启示，对体现在创作文学中的梦幻象征文学作出了可贵的贡献。

二 心理学与创作过程。弗洛伊德前的文学研究多致力于对作品从传记和文学的角度追根求源。这是一片广袤的文学领地。某些作家阅读过的书籍、他们的平生大小事件等都被一一细加探究，以示这一切如何影响了作品的创作。自精神分析学兴起后，文学批评从以上那种原始的努力转为窥探艺术家的意识，寻求对想象过程的更为系统的研究，也即研究艺术家幻觉和臆想的性质，它们在诗或剧或散文作品中采取的基础型式。现在人们对大多数创作家们并不在藏书室中生活这一点认识得越来越清楚了。即使他们博览群书，那些书也只是在很大程度上刺激了他们的想象力；至关重要的是这种想象能力，而不是它赖以生存的养料。现在如发现文学作品的出处、来源，用精神分析方法来研究出处的话，则学者们探求的是这些源头如何在创造性的意识中溶为一体，从而产生一件新的艺术作品。精神分析方法查究所研究的作家为什么依靠某些材料而不是别的材料。研究创作过程必然要查询传记材料。这还涉及许多文学批评家和精神分析学家都潜心关注的一些更大的问题。就有一些文学批评家指出，当精神分析学者研究文学作品及其创作者的时候，他们几乎无一例外地以艺术家的神经质的一番描述来收场。到了他们笔下，艺术仿佛是盘据在艺术家意识中迟迟不消散的幼稚病症的产物。

例如，有一研究罗伯特·路易·史蒂文森的著作，就是说明他孩提时的"吃奶问题"的，并试图以此证明史蒂文森对母亲的依恋，日后他与女子交往中显见的困难，以及他肺结核病的心因起

源的可能性，他受到的异乎寻常的"口腔过敏"病的折磨等等。从这里又推演出一种假设，说史蒂文森写的故事反映了一个发育滞阻的青春少年的想象。但对此也可提出争议说，所有这些都趋向于把史蒂文森归为一个临床病例，而不是文学批评的对象。在精神分析疗法中，这种诊断也许是绝对确切缜密的，但是涉及到文学家个性的研究时，这种诊断却全然带着"简化"的性质。重点似乎转移了：从研究创作的神秘与美，从研究《杰基尔大夫和海德先生》及《宝岛》那样的奇幻诡谲的想象，转到了纯粹的临床诊断。

利昂耐尔·屈林在他题为"艺术和神经病症"的文章中所指的就是这一类研究。他得出结论说："不管艺术家和别的人一样有什么神经方面的病患"，然而"从任何可以想到的关于健康的定义来说"，他总还是个健康人——他有作计划、进行工作并将他的工作圆满完成的能力。精神分析用于文学创作过程的研究时，至多只能做到确凿无讹地表示出查尔斯·兰姆[1]早在论天才的清醒头脑一文中所说过的那样，即"真正的诗人在清醒的时候做梦。他并不为他的题材所制约，相反地是他支配着他的题材。"精神分析批评家大概会将这句话修正为：艺术家通常被他的材料所支配，但仍有驾驭材料的能力。

近年来，一些精神分析学者在发展自我心理学说的同时，起了改变"简化"分析趋势的作用。这一派卓著的人物是恩斯特·克里斯。对于以"应用精神分析学"来判断艺术家个性的精神分析学家来说，正是艺术中无意识过程的披露引起了很大的兴趣；而运用精神分析方法的文学批评家和传记作家关注的却是艺术创作的切实的构思过程，是艺术家赋予素材以形体和结构的语言想象手段。

三　心理学和传记。以上在"创作过程"的标题下探讨的倾向，在以作家为对象的传记写作中也是必不可免的。职业精神分析学

1) 查尔斯·兰姆（Charles Lamb, 1775—1834），英国散文家。

家写的作家传记，如玛丽·波纳巴特（Marie Bonaparte）写的埃德加·坡，或费力斯·格林那卡（Phyllis Greenacre）的斯威夫特传，与其说是文学研究专著，倒不如说更象临床诊断。他们醉心于从作品和生平记事中找到依据，推断出无意识的作用。文学传记家在运用精神分析学时，则致力于获得一些内心世界的知识，使他们的作品能够归于文学传记而非精神分析学科之中。由此，传记作家会从手稿或信件的一个笔误中看到研究对象的许多情形。然而，受过精神分析训练的作家把笔误看作通向无意识的指南，而文学传记家则会把这个个别的笔误用于揭示可以验证的事实。传记中精神分析学概念的运用使传记家有可能摆脱对他的对象加以合理化的纠葛，也有助于解释他何以偏好某些题材和主题。偏重心理的传记作家抓住一些看来无关大局、在过去是弃之不用的细枝末节，用它来点明个性。尤为重要的是，这种传记作家之区别于先前的传记家，在于他抓住了对象内心的矛盾和暧昧之处，而旧时的传记家则想方设法抹去矛盾，以使他的人物比现实中的人更显得前后一致，较少显出矛盾冲突。贝蒂·密勒（Betty Miller）为罗伯特·白朗宁[1]和亨利·詹姆斯所作的传记，就是后来这类传记写作的范例。它们运用精神分析的工具恰到好处，不致露出诊断书的面目，在普通的文学含义上突出了鲜明的个性形象。精神分析式传记的一个独特的例子，是厄内斯特·琼斯作的西格蒙特·弗洛伊德传。它之所以独特，是因为传记对象是精神分析学的创始人，而写传的又是他的合作者。作为传记，作为对弗洛伊德内心生活及其同精神分析运动之发生和历史关系的透彻解说，这部传都是引人注目的；但它也因使用专业化语言写作而有所损失。

早期的精神分析传记中，值得注意的是史蒂芬·茨威格那部气势雄浑、富有想象力的著作：《创造世界的人们：精神类型学研

---

1) 罗伯特·白朗宁（Robert Browning，1812—1889），英国诗人。

究》(*Die Baumeister der Welt, Versuch einer Typologie des Geistes*)。这是一套套肖象画。茨威格将他所选的类型组合在四卷书中：如巴尔札克、狄更斯、陀斯妥耶夫斯基那样的"创造大师"；以霍尔德林[1]、克莱斯特[2]和尼采为代表的着了魔力的天才，他们是充满了创造力而又驱于自我毁灭的人物；长于自我画象的卡萨诺瓦[3]、司汤达、托尔斯泰；最后是梅斯美尔[4]、玛丽·培克·埃迪[5]和弗洛伊德这样的精神治疗家。这些文章就分析来说并非篇篇成功的；且以近年来的精神分析学说观之，它们已落伍过时了。尽管如此，茨威格却甚具文学天赋，他把这些肖象绘得栩栩如生。它们是把精神分析引入传记文学的最初尝试，并将一直因此而拥有读者。

读者和作品——这里心理学和批评在属于美学范畴的共同基础上会合。关于读者与作品的关系问题可溯源到文学的初始阶段。甚至在荷马作品中就能窥见诗人用来引听众入胜的手法。到了现代，在普鲁斯特的著作中，我们可以看到他缜密周详、分析入微地探讨读者如何在主观意识上卷入所阅读的小说，以及他将自己渐渐视为作品中人物、置身于故事中场景的过程。亨利·詹姆斯在他那篇鬼影幢幢的故事《螺丝在拧紧》中，有意制造模棱两可之处。他解释说，这些地方正是读者的想象将加以填补的空白。于是每个读者把自己个人独特的材料溶进了故事的暧昧含糊之处。在临床心理学中进行了很有价值的实验，文学批评家可以从

---

1) 约翰·霍尔德林(Johann Christian Friedrich Hölderlin, 1770—1843)，德国抒情诗人。

2) 亨利希·克莱斯特(Heinrich von Kleist, 1777—1811)，德国戏剧诗人。

3) 卡萨诺瓦(Giovanni Giacomo Casanova, 1725—1798)，意大利作家。

4) 弗里德利希·梅斯美尔(Friedrich Mesmer, 1733? —1815)，德国医生，发明了催眠术。

5) 玛丽·培克·埃迪(Mary Baker Eddy, 1821—1910)，美国宗教领袖，基督教科学会(Christian Science Church)的创始人。

中得到相当可观的启示。这些实验使用象罗尔沙赫测验中的墨水污迹这种“非构造性”(unstructured)材料，或象艺术品这样的高度构造性材料，从中研究它们的刺激在观察者身上产生的效果——这里指同观察者具体的需求和他的性格构造有关的效果。

I·A·理查兹[1]和阿尔弗莱德·考尔泽布斯基[2]的门徒，即语义学派的人，写下了著名的批评研究著作。理查兹早在一九二三年就和C·K·奥格登[3]合作，发表了《意义的意义》(*The Meaning of Meaning*)。该书的语言研究是为把批评同词语意义更紧密结合起来服务的。在一九二四年的《文学批评原理》和一九二六年的《科学与诗》中，理查兹发展了他的某些思想，这对当代英美批评界产生了深刻的影响。他的探索集中在诗的本质与价值上。他调查的是一首诗的内部发生了什么，读者怎样受到诗的感染。他的探讨必然以心理学为基础；他的方法是描述性的。理查兹深信可以训练读者正确地阅读作品，读者受到训练后便能欣尝在不受训练的情况下通常认为艰涩难懂的作品。这种推理路线为其他批评家所追随，导致了尤其在美国广为接受的信念：它坚持认为最重要的是把解释原文作为批评活动的首要职责。它也导致了大量的对原文想入非非的阅读(“fantasy-reading”)。

大体上可以这么说，虽然人们意识到，并越来越清楚地看到精神分析学对研究人的行为和精神过程所起过的启示作用，然而精神分析学和文学研究的关系仍是模糊不清、界限不明的。在文人和学者中有一种对于“从心理学看问题”倾向的自然而然的抵制。这是一股很强烈的情绪，它认为人对精神的知解在大作家的作品

---

1) I·A·理查兹(Ivor Armstrong Richards，1893—1979)，英国文学批评家及语言学家。

2) 阿尔弗莱德·考尔泽布斯基(Alfred Habdank Korzybski，1879—1950)，波兰裔美国学者，语意学家。

3) C·K·奥格登(Charles Kay Ogden，1889—1957)，英国心理学家 及教育家。

中已得到如此深邃的反映，毋须再求助于其他，尤其不必求助于科学性质的心理探索。还有一种看法认为精神分析学自身内部分歧重重，派别纷争，单单这点就足以引起警惕；将某一流派理论应用于文学都可能招致显得含糊或十分武断的结果。

弗洛伊德学说中那种一成不变、僵化地应用象征的方法已遭到很多批评。大多数搞文学研究的人都懂得，虽然象征常常是普遍性的，但对每个人来说它都可以有特殊的联想意义。奥托·兰克把焦虑(anxiety)作为分娩时留下的创伤的理论，对于文学研究无甚贡献。阿尔弗莱德·阿德勒[1]的"自卑情结"(inferiority complex)学派同治疗问题倒是大有关系；但除了阿德勒对于人为了"力量"而斗争所作的重要解释外，该学派并没有为文学研究者提供什么有趣的课题。上文已提到过，容格学派为文学研究提供了许多材料，因为他们研究的是有关宗教、神秘主义的那些内容，而且他们深信包含了人的"种族记忆"的"集体无意识"。在一些人看来更重要的是哈利·司戴克·沙利文[2]的美国学派。这一流派把人看成是"人与人关系"("interpersonal relations")的产物。他们提出一种看法说，孩子早期同对他有影响的人物间并不一定是两性的关系类型，对性格形成具有举足轻重的作用。因为小说在很大程度上写的就是人与人之间的关系，所以这一流派对文学研究者很有用。此外，卡伦·霍尼[3]和埃里希·弗罗姆的一些方法也颇有价值。他们在形成自己理论的过程中吸收了社会学和人类学的思想。他们更强调的是一个人生活中直接的文化的问题，而不是弗洛伊德着重指出的生物本能。

毫无疑问，迄今文学对精神分析学的利用大多还停留在十分粗糙和原始的阶段。往往是非常错综复杂的原材料被加以简单化，

1) 阿尔弗莱德·阿德勒 (Alfred Adler，1870—1937)，奥地利精神病学家，个人心理学派创始人。

2) 哈利·沙利文 (Harry Stack Sullivan，1892—1949)，美国精神病学家。

3) 卡伦·霍尼 (Karen Horney，1885—1952)，美国精神病学家。

有创造力的个性处理成了陈套。总的趋向是文学模仿精神分析学如何利用文学原料，而不是使精神分析方法和洞察力适应于文学本身的用途。两门学科相得益彰必然结出硕果，这是对精神分析学和文学都有透彻了解的作家们做到的，且主要是在批评和传记文学方面。现在还很少有例证表明，依靠自己的观察力和感情写作的文学家们，能令人满意地将精神分析学的观念融会到创作中去。运用精神分析学的理论搞创作，写出来的东西往往生硬、呆板。只有那些对精神分析过程本身不甚感兴趣，而是利用这种学说洞悉内在世界的作家，才能避免机械的效果。T·S·艾略特在创作诗和剧本的时候，就是这样做的。文学批评家和传记作家中通晓精神分析学的为数甚少。因此，在许许多多已经发表的著作中，只有少数几种可以说比大多数昙花一现的、常常是很肤浅的东西有价值。从书本中获得精神分析知识的文学研究者会掌握高度理论性的概念，或许很理智地掌握了精神分析工具，然而，就象弗洛伊德警告过的那样，他们对无意识的作用，特别是它同感情的作用的关系，理解得还不很充分。这里的差异可以用象安德烈·纪德这样的作家的小说和普鲁斯特的小说之间的差别来形容：前者完全是智力和理性，后者则完全是联想和感情。

直接体验过精神分析的批评家和传记作家享有一个明显有利的条件，这就是：他们不大会在自己的作品或所描写的生活中突出表现来自他们自己心灵的思想、幻觉或臆念。他们抱着自我监视的态度。在这方面他们同精神分析学家的态度相仿。为了客观地分析病人，精神分析家是必须律己的。

简言之，心理学已表明，它在文学中可以找到有关创造性想象活动的大量丰富例证，这种想象生动地说明了思维心理和无意识的活动。而文学则还处于吸收和学习使用心理学工具、特别是运用精神分析概念的阶段。由于精神分析学的专门用语在文学批评中显得十分生拗、别扭，所以文学面临的问题在一定程度上说是个术语问题。在文学研究中最成功地使用了精神分析方法的是

一些传记家和批评家。他们找出办法，把专门术语“翻译”成文学上更普通、更为人熟悉的词汇。

今后可期望进一步澄清文学和心理学各自的作用，对精神分析学之于文学的用途也作出更完善的说明与规定。正如“分析”这个词所示，精神分析在批评——分析这一层意义上将是最有用的。它在对创作过程的持续研究中——从而在传记写作中——也会有最大的用处。这就是说，精神分析对文学研究的那一部分——将作品和人联系起来、将作品视为使之问世的创造精神的组成部分的那种文学研究——会起最大的作用。

文学与思想史

〔美〕牛顿·P·斯托尔克奈特
冯国忠 译

已故哲学家R·G·柯林伍德（Collingwood）的著作使许多文学研究者受到裨益。他曾写道：

> “我们大家（尽管我们中的许多人附庸风雅而想否认这一点）对乔叟、西马布亚（Cimabue）甚至莎士比亚和提香（Titian）的作品远没有对音乐厅和电影院的艺术熟悉。通过一种历史的同感，我们能够感受遥远的古代艺术或异族的现代艺术，能够欣赏洞穴人的壁画和日本的彩色版画。然而，这种努力的可能性是和历史观念的发展（过去两个世纪里我们的文明的最伟大的成就）密切相关的。不了解这种发展的人是决不能做到这一点的。自然的和基本的审美态度表现为：欣赏当代艺术，轻视和厌恶最近的过去时代的艺术，而对任何其他的东西则全然予以漠视。”①

人们会争辩说，文学研究的最终目的是纠正这种自发的偏狭，因为它会模糊一般大众、报纸评论家、甚至有创造性的艺术家本人的视线。由此便可产生一种不只着眼于当代作品的文学研究。这种研究可以有多种形式。而研究文学作品所表达的思想则是其中的一种。当然，研究思想的学者完全没有理由漠视当代的情况，这一点是不言而喻的。他将经常观察这种情况。他会发现

过去和现在之间的连续性、差别和相同点是无穷尽的，而且，对其中一个的了解经常是通过了解另一个来实现的。

肯定这种研究的价值意味着恪守一项重要的假定。大多数文学研究者，不管他们是学者还是评论家，都认为，理解文学作品和欣赏文学作品一样是可能的。许多人会进而讲道，理解能够提高我们的欣赏能力。当然，这种理解本身可以有多种形式。其中的某些形式，尤其是那些使比较文学研究者最感兴趣的形式，本质上是历史的。然而，文学史家不必只注意传记以及象形式、'结构'或技巧等文体方面的问题。他也不妨考虑一下思想方面的问题。的确，对风格和思想的这种区分经常接近于武断，因为我们最终必须承认风格和内容经常相互影响或渗透，有时则是同样洞察力的表现。然而，一般说来，研究者可着重研究两者之中的任何一个方面。

至此，给思想下一个可用的定义是适宜的，尽管随着探讨的深入它还有待臻于完善。'思想'这个术语指的是我们头脑里和感觉或情感经验的直接性相对的那种更富思考、更具启发性的意识。正是通过这种思考，文学才接近于哲学。我们不妨说，思想可被粗略地解释为我们的思考所涉及的主题或题目。在这篇文章里，我们和大多数史学家一样，对更普遍或范围更广的思想感到兴趣。它们在文学史里反复出现，可以说被"写熟"了。其中最突出的是关于人性本身的思想观点，包括许多世纪以来人们为之所下的许多定义；它还包括诸如人的完善、人的堕落和人的尊严等派生的观念。人们确实可以争辩说，思想史既然包括文学，就必须集中描述人性的特点。文学史上的各个重大时期可依据其对人性的描述而彼此区别开来。

当然，这些思想不见得存在于每一篇文学作品里。尽管我们头脑里的那种思想必须随时为想象服务，但它在含义上仍较大多数诗歌的或文学的意象笼统，尤其是要比试图捕捉个人瞬间感受的抒情诗里的意象笼统得多。因此，彭斯的

“我的爱人象一朵红红的玫瑰花，”

和霍普金斯[1]的

“霹雳般紫红色的海滩，装点着霹雳的紫红色，”

就很难说表达出了我们这里所讨论的那类思想，尽管它们在内容上明白易懂。而阿诺尔德[2]的

“未被探测的、咸味的、陌生的大海，”

从上下文来看，无疑就表达了那类思想。

对一件艺术品的理解必定包括对它所反映或体现的思想的认识。因此，文学研究者有时会发现下述做法是有益的：把一首诗或一篇文章进行分类，看其是否从思想上或虚构的内容上或主题上代表了产生它的那个时代。另外，他会发现蕴含在它的结构里已在别处、别的时代用不同的方法表达了的主题或思想。要理解作品，我们很可能要了解对上述两个方面的解释与说明。同时，我们也很可能要认识到，我们正在阅读的作品反映了或者属于被称之为某种“流派”或“主义”的思想方式，亦即同时出现而又有足够的共同特征可被辨认出来的思想的“综合体”。因此，象“神恩”、“灵魂拯救”和“天意”之类的概念，在传统的基督教里是群聚一起的。学习过的作品通常都是我们所讨论的思想的一种特殊的甚至是带有个人特色的表达或论述。这样，研究者就感到有必要对一种“主义”或思想方式的几种表达方法进行细致的区分。因此，我们可以谈论雪莱诗歌所特有的柏拉图主义或谈论亨利（Henley）[3]在《未被征服的人》里表现的那种斯多葛哲学。我们会发现，描述这种柏拉图主义或斯多葛哲学以及把同一态度或思想方式的一种表达方式和其他表达方式进行比较，是一件困难和带有挑战性质的工作。然而，雪莱毕竟不是一个“正统”的或古希腊的柏拉图主义者，甚至他的“浪漫的”柏拉图主义也和他的同代人的浪漫的柏

1） 霍普金斯（1844—1889），英国诗人。

2） 阿诺尔德（1822—1888），英国批评家和诗人。

3） 亨利（1849—1903），英国作家和编辑。

拉图主义有着明显的区别。另外，亨利的蔑视一切的态度给其自我控制的理想增加了特色，但它远不具有象马科斯·奥勒留斯[1]那样的斯多葛派哲学家的特征。后者那种高雅的默认一切的态度几乎是基督教式的，堪与弥尔顿在其论自己失明的十四行诗里所表现的那种忍耐相比。

近年来，我们越来越认识到思想是有其历史发展过程的。而且，并非是这部历史的最不重要的章节才和文学与艺术的主题与观念方面有关，尽管这些方面应和哲学史、宗教史和科学史一起来研究。当我们通览这些领域时，我们会发现它们彼此关系的重要模式。这些模式表明了它们相互之间的巨大影响以及思想和表达的连续性。这种连续性包括许多传统，主要是文学的、宗教的和哲学的传统，但也经常包括与美术、甚至在某种程度上与科学的联系。

这里，我们可以说，至少有一种现代的历史哲学是建立在思想是史学家研究的首要对象这样一种假定上的。让我们再引一段柯林伍德的话吧：②

> “历史是与人的行动密切相关的……从外部看来，一个行动是发生在物质世界里的一个或一系列事件；从内部看来，它是把某种思想付诸实践……史学家的任务是深入到他论述的行动的内部去，重建，或者更确切地说，重新思考产生这些行动的思想。思想的一个特征是……在重新思考的过程中，我们以此而逐渐理解到它们当时为什么会被这样考虑。”

尽管这种理解必须具有同感，但它并非是一种直觉的产物。

---

1) 马科斯·奥勒留斯（121—180），罗马皇帝（161—180在位）和哲学家。

“历史和所有其他科学的共同点是：史学家不能把任何知识视为自己的发明，除非他能首先对自己，其次对其他既能够、又愿意理解他的论证的人指出他这样做的正当理由。这就是我们为什么把历史描述为推论性的意义所在。一个人成为历史学家所必备的知识是一种他用什么样的证据来证实某些事件的知识。”

很明显，在研究某一特定时期的思想如何激发了人们行为的过程中，史学家会发现那个时代的文学和艺术也是他主要关心的一个问题，而决不仅仅是卓有成效的历史研究的一种补充或附属品。

研究思想及其历史地位的学者总会涉及转变的、同时又是改革的模式。依据这些模式，思想从活动的一个领域转至另一个领域。我们不妨权且通览一下现代思想的发展——从注意了解宗教改革运动到其后革命性的浪漫主义运动，直至详细研讨最近几十年的情况。这样我们就会发现，个人意志自由的观点最初表现在宗教活动里和反映在神学上，之后又出现在实用政治和政治理论中，最后则在文学、艺术领域里体现了出来。最后，我们注意到，这种观点也出现在教育理论里，并在其中产生着广泛的影响。不可否认，如此巨大的发展变化具有极大的内在价值。因此，对文学作品的思想的研究必须经常联系这些发展变化，否则，这种研究就是极不完全的。但我们必须牢记，如果不考虑神学、哲学、政治思想和文学等各个领域之间相互影响的许多特殊的范例，我们就不能正确地进行这类概括。彼此影响的实际时刻是至关重要的。这些时刻是各个作家生活里的历史事件。比较文学研究者必须经常考虑这些历史事件。

《旧约》和《新约》可能一直对西方文学产生着最强大、最经常的影响。对过去十六、七个世纪里西方文明的任何时期的精神和文化生活的评论必然涉及那一时期的领导者如何理解和解释《圣经》。这种理解以及由此而产生的评论便构成了影响。把圣·奥

古斯丁、约翰·班扬和托马斯·杰弗逊（他们都通过研究《圣经》而找到了启蒙思想的眞正来源）对《圣经》的理解做一比较，我们就能深入了解这三个人以及他们每人所代表的、并自觉地予以表达的时代。以同样的方式，我们认识到莎士比亚对普鲁塔克和蒙田的作品的熟谙、雪莱研究柏拉图对话录以及柯勒律治热诚借鉴从柏拉图到谢林、威廉·葛德文历代哲学家和神学家的作品的重大意义。藉此，大量抽象的观念才引起了英国作家的注意。

我们也能看到诗人影响了哲学家，甚至间接地影响了科学家的例子。英国哲学家撒缪尔·亚历山大受益于华滋华斯和梅瑞狄斯就是一个有趣的近代例子。A·N·怀特赫德（Whitehead）[1]对英国浪漫主义诗人，主要是对华滋华斯和雪莱的诗歌的理解，则是另外一例。黑格尔对古希腊悲剧家的洞察力的深深仰慕，表明了古典主义对十九世纪哲学产生的广泛影响。此外，研究生物进化的学者会在卢克莱修（他看来是借用了哲学家恩庇道克勒斯[2]的观点）的作品里发现一种十分有趣的、虽然对我们来说也许是怪诞的现象——他对偶然变异和自然淘汰学说的预知。

这里，给以认眞的告诫是适宜的。我们必须避免这样的看法（这已在上述的例子里向一些人做了暗示），即在某种意义上把思想比做象硬币或柜台那样的“整体单位”，③能原封不动地从一部分人手中转到另一部分人手中，甚至能从一个人手中转到另一个人手中。对思想影响的描述总是一个微妙、复杂的问题，因此决不能过分简单化。思想通常要用词来表达。和音乐、美术不同，文学作品的思想也必须用词来表达。词不仅要人听见或读及，而且必须依据上下文被解释出来。只有对词进行解释，思想才引起我们的注意。但思想不是以现成商品的形式存在，而主要是（这里我们必须超出我们所下定义的范围）以隐伏在人类交流里的

1) A·N·怀特赫德（1861—1947），英国数学家及哲学家。

2) 恩庇道克勒斯，公元前五世纪希腊哲学家及政治家。

"意义"的形式存在。它们不是我们通常所说的那种"主观的"或"客观的"，而是"相互主观的"，交流的或对话式的。一旦离开实际交流里的平等互换关系，思想也就失去了它的活力。它们真实的存在方式是过渡性的，不断从一种环境转向另一种环境。即使在一个单独的个人的头脑里，思想要拥有活力或保持真正的意义，也必须经常被重述，实际上也是不断地被解释。一个固定的公式只不过仅有记忆的价值。只有在那些最基本的教科书里，它才是适宜的。

因此，"单位思想"这个术语很难被用来指任何公认的整体，因而也就更谈不上对文学研究者有用了。当然，我们可以和洛弗乔伊（A.O.Lovejoy）一起把它重新解释为某些人所表现出的那种倾向，即喜欢听某些象"真实的就是'一个'"或"世界上充满了一部分事物"之类的主张。这样，我们就把哲学上的"一元论"和"多元论"看做单位思想。然而，在这种认识水平上，我们如果不把"单位思想"这一术语甚至用做一种比喻，效果也许会更好一些。如前所述，它的含义经常产生不好的效果。我们还是应该满足于使用"意向"、"倾向"或"思想或感情"的"趋势"之类更为直接的表达方式。这些倾向可用各种因时代而迥异的方式表现出来。然而，把一个单位思想解释为不断重复出现或作家之间、时代之间的转移，则常常是一种过分简单化的表现。

思想和感情的这些倾向在从作家到作家、时代到时代的传递中，经历了不断被重述、被重新解释和转化的过程。思想史实质上是对这个过程所作的一部评论。这种评论是形成思想而又通过思想意识到自身及其环境的人类精神的具体体现。正如黑格尔在他的第一部巨著《精神现象学》里所竭力表明的那样，思想史可被看做自我意识增长的一个标志。依据这个标志，人类中的个体不断解释他们在社会中和世界上的位置。不言而喻，这个自我意识的出现改造了个人的生活，影响了他的社会关系并极大地改变了他对自然的态度。这种认识的改变以记录的形式出现时，便构成

了历史的首要主题。因此，史学家必须考虑思想领域里的所有变化，这样才能把人类生活的一个阶段和先前的、后继的阶段区分开来。他也会认识到，任何包含实际影响和联系的历史延续性的观点不可能在相同和类似之中得到发展。如果我们把中国道学家的著作，特别是老子本人的著作，和欧洲浪漫主义作家的作品，比如华滋华斯的«早春»，做一比较，这种有趣的联系就显而易见了。上述两者的作品都可与新柏拉图主义哲学家普洛丁的作品中的某些段落进行比较。一些学者看到了这些相同点的重要性，并试图通过它们勾勒出远古文化发展的相似方面。这些推测（例如奥斯瓦尔德·斯潘格勒所作的那些推测。他把远古的斯多葛哲学和现代的社会主义"等同"起来，把毕达哥拉斯、穆罕默德和克伦威尔看成"同代人"或历史上的相似者）几乎总是有趣的和富有启发性，有时还开拓了重要的探求途径。然而，象所有基于直观相似上的推理一样，这种论点也必须非常谨慎地予以估价。在没有进行更为一般的仔细研究之前，决不能把它看作是带有结论性的。

我们已经说过，研究文学史和哲学史上伟大的"主义"的人一定要小心谨慎。不要忘记，当思想从一个头脑传向另一个头脑时，它在结构、方向和接受方式上一定会有变化，并且经常是激烈的变化。许多例子都表明了这一点。最突出的是思想从思想家传向艺术家时通常所发生的那些变化。诗人和哲学家可以说都抱有"同样的"观念。然而，我们应该牢记，诗歌里或文学里的思想的发展经常是想象的、象征的或比喻的。这和那种因强调定义和精确而带有书卷气的智力的或科学的论述具有明显的不同。思想家关心的是含义，希求的是多少保持严格的一致性。而有想象力的作家则通常更急于表明某种思想如何影响了生活，它又怎样烘托了拥有这种思想的人的情感。他不必花费心思去使他的读者相信，只有他的观点才是眞实的或唯一的。无论如何，他不可能提出某个论点。在这方面，象肖伯纳那样的作家在其作品的前言里或别的地方所表现出的那种论争的活力是不常见的。文学艺术家

通常并不对事物进行区分。他们的目标不是下定义或做结论。尽管如此，他仍然能象一个几何学家进行严密思考那样去全神贯注地思考一个问题。

因此，雪莱的《奥西曼底斯》仍不失为是一个思想表达的范例，尽管人们很难把它称为一个论点或论证，因为诗人仅举了一个单一的例子。他的《阿多纳斯》生动地再现了柏拉图的时间、永恒和永存的概念，但却沒有走柏拉图的老路，进行复杂的论证。反之，在《神曲》、《失乐园》和华滋华斯的《远游》的一些段落里，哲学和神学思想的表达是一种近乎逻辑论证的推论。卢克莱修在对原子论和伊壁鸠鲁哲学的解释上常常走得更远。尽管他借用了哲学家的论点，但他的解释非常类似数学上"证讫"之类的东西。运用这种正式推理的方法在文学中是不常见的。一般说来，文学家更为关心的是引起我们对思想的注意，而不是他自己对思想进行论证或分析。而在哲学上，对思想的反映则表现为知识、见解或信仰，也就是说，通常都包含某种确定的主张。但在文学里却常是另外一种情况：我们所关心的思想并不要求我们对其进行任何符合逻辑的评价。在这种情况下，纯粹的"欣赏"代替了接受或拒绝。所蕴含的思想受到人们的赞羡而不是维护。诗人看来有一种领略思想的乐趣的本领，而却不感到有责任进行论证或验证。这样，他们就和恪守想象、摒弃论争的神话作家有着共同的体会。与之相比，哲学家的态度则较为不同。

因此我们可以说，神话较之科学，甚至哲学，更易于用文学方式表达。在神话和科学之间的经常冲突中，文学家有时几乎是不由自主地采用神话的思想和经验方式。卢克莱修情感洋溢地乞灵于维纳斯就是一例。他的乞请引出一首用唯物主义的观点叙述人和世界的诗。华滋华斯在《隐士》未完成稿中也是这样作的。尽管他不喜欢"华丽的诗句"，但他还是乞灵于尤瑞尼娅（Urania）[1]

1） 尤瑞尼娅，希腊神话中九位缪斯之一，是专司描写天文地理的长诗的女神。

和召唤一个先知的“精灵”来支持他对人道主义的维护。在许多情况下，诗人虽然在智力上对事物的看法是科学的、人道主义的，有时甚至是唯物主义的，但他们仍试图保留或复得神话里的某些富于想象力的呼吁。对某种在自己领域里纵横驰骋的文学来说，神话毕竟有时是一种活的推动力。我们可以说，在西方文学史上（如果我们愿意略去近年来出现的所谓的“科幻”小说的话），科学思想从未象神话那样产生了如此微妙、广泛的影响。即使十九世纪的自然主义小说也概莫能外。④

然而，文学研究者会逐渐认识到，象上面所谈及的科学和神话间的区别虽然在许多作家的思想里清晰可辨，但它们对伟大的思想运动仅能提供一个比较肤浅的见解。当我们从相反方向确定代表思想和文学的重大时期的主题时，这些区别显示不出那些渐趋明显的倾向。这些主题经常限定范围，这样，从先前继承来的思想就带有它们过去全然没有的那种时代特色。这样，我们就看到关于思想的两个研究方向：一是“垂直的”方向，比如我们说雪莱的诗歌表现了“柏拉图主义”；另一个是“水平的”方向，如我们所说的“浪漫的”柏拉图主义。当着重考虑垂直方向上的主要问题时，我们看到反复出现的思想和“主义”。但危险在于，我们在对出现于一个时代而又表现在另一个时代里的某种观念的识别上往往走得太远。其结果则是使我们产生了这样一种虚假的感觉，即我们和那些不应被当作我们“同代人”的历史人物拥有智力上或精神上的一致性。我们必须承认，在柏拉图主义从经历了伯罗奔尼撒战争的雅典传向工业革命的英国的过程中，已发生了显著的变化。这种变化对那些不应问“浪漫主义诗人理解柏拉图吗？”而应问“他们怎样理解或‘翻译’他的作品？”的史学家来说是一种挑战。我们还是看一看雪莱的诗歌所表现的柏拉图主义吧。他对柏拉图这位古代大师的作品非常熟谙。这里，最使我们感兴趣的是表现在论述和强调上的差异。我们自然可以摘引许多孤立的段落来充分说明雪莱的诗歌表现了眞正的古希腊的柏拉图主义。

"一个留下了，多数则变化了，逝去了，
天堂的亮光永远照耀，地上的影子不断飘摇；
生活，像一座大厦，镶嵌着五颜六色的玻璃，
沾污了'永恒'的白色光辉。"

这看起来倒象是导源于《理想国》里太阳的中心形象的非常正统的柏拉图主义。但如果我们广泛地回顾一下雪莱思想的来龙去脉，我们的评论就会有相当大的保留。雪莱毕竟喜爱运动、变化和激发美感的特质的波动。这个充满变化的世界也有一个现实和它自己的美。它决不仅仅是徒具外表。

"万物的永恒的宇宙
流过头脑，掀起急浪，
时而暗淡，时而闪光，时而现出朦胧，
时而又散出光华，从暗藏的溪流里
人类思想的源头发出道道支流——
淙淙有声，但只发出一半的声响。"

这是《勃朗峰》中的一个诗段，它的现代气息过于浓郁，因而不是眞正的柏拉图主义。关于"西风"的"神话"也和《斐德若》[1]中的神话相去甚远。此外，雪莱的柏拉图主义是对基于相信人类完善进步的革命自由主义的自由表达，它充满了浪漫主义的"自由"爱（异性爱）的色彩。再者，他又是一个现代化学的热诚的业余爱好者。因此，他的柏拉图主义必然是一种"特殊的"柏拉图主义。

我们可附带指出，华滋华斯的柏拉图主义，和雪莱的一样，也完全是非正统的。例如，华滋华斯对柏拉图的回忆说所作的重

1）《斐德若》是柏拉图写的一篇对话。

新解释（非常生动地表现在他的《永生的了悟颂》里）实际上是对那个古老学说的颠倒。柏拉图认为，在某些特许的时刻，我们能够回忆或重建诞生时失去的关于永恒眞理的幻景。这些永恒眞理包括数阶、社会正义以及感官和智力美的第一性原则或基础。随着我们受教育程度的提高，这些看法也变得更经常、更全面了。而在华滋华斯看来，随着年龄的增长，我们越来越不经常地"回忆"正在形成的世界的耀眼财富，即我们赖以生存并清楚地显现于我们童年时代的幻景里的"浩瀚之水"。这个世界，象歌德的"生命的黄金树"一样，以自身的灰白的影子出现在讲求实际的人和科学理论家的面前。只有在"明智的忍让"面前，这个世界才会现出它的全部风貌。然而，成年的"喧嚣的年华"则使得"明智的忍让"越来越不易于被接受。虽然华滋华斯的《永生的了悟颂》通常被认为从精神上反映了柏拉图主义，但在某些人看来，华滋华斯和柏拉图只是在对"回忆"或追忆的最通常的看法上才有共同之处，其细节则几乎全部被改变了。

通过这些思考，我们看到了古代人和现代人对世界看法上的明显区别。如果读者希望看到另一个例子，那就请他思考"了解你自己"[1]这句古老的箴言并了解一下它最初对那些呼唤特尔菲神谕的请愿者们可能意味着什么，对苏格拉底又意味着什么。再者，它对发现苏格拉底在这个警句的运用上和自己极其相似的蒙田又意味着什么。关于后者，奥尔巴赫(Auerbach)在其《摹仿》里评论蒙田那一章很有吸引力，颇值一读。雪莱、华滋华斯和蒙田在其作品中都重现了柏拉图的主题，但这并非是因为他们企图自觉地重建他的哲学。我们最好说，他们把柏拉图主义从一种思想感情环境转移到另一种环境，并以新的形式表达了柏拉图的主要观念。

古老的柏拉图主义和现代浪漫的柏拉图主义之间的差异引起

1) 希腊神话里的太阳神阿波罗对乞求神谕的请愿者的告诫。

了我们对相关思想的注意。这些思想对史学家有着特殊的意义。与古希腊的理念论相比，现代人认为直接的、激发美感的和变化着的事物更具吸引力，在哲学上也就更为重要。首先，这种比较所暗示的观念组合构成了历史研究的一个重要领域。但我们可再深入一步——坚持认为这种比较和历史学家对待自己的主题的态度非常吻合。一个人要想成为眞正的思想史学家，他就必须学会"认眞对待时间"，必须认识到时间不仅在事物上而且也在思想上留下了印记。思想只有通过变化和重新整理才能以文化的形式流传下来。

关于历史以及人类习惯和思想的逐渐变化的观念并不是古代思想家的特点。对他们说来，理想的科学是几何；太阳、月亮的明显的运转周期，行星的排列及其较为复杂的运动组成了有着明显几何图形的银河系。依此观点，变化从属于形式和规律，实质上是在一个永恒结构里的重复。因此，不可能出现奇异的深刻变化或变革。时间，包括人类生活在内，一再证明了这些同一的永恒原则。只是在过去的两个世纪里我们才深刻地意识到存在的历史方式，认识到我们自己是在历史"之中"，或者在某种意义上，我们"就是"一部不断以新的形式出现的历史。人们逐渐理解到今天是对过去的延续。这个过去，从量上讲，离我们非常遥远；从质上讲，又迥然不同。当然，我们可以象柯林伍德建议的那样，通过培养在某种程度上超越巨大变化的、有同感的想象力，在历史中"来回移动"。在某种意义上，过去依然是"我们的"过去。正如黑格尔在其著名的双关语里所讲的那样："我们的本质即是我们的过去。"

这种思想转变本质上是浪漫主义的。因此，虽然华滋华斯能以眞正的哀惋之情讲述"时间的不可想象性"和"事物在头脑里静静地逝去"，但他仍然在《远游》里表达了他对伦敦城及其古迹的喜爱：

"这充满古今名人韵事的地方啊，
在那些年月里
怎能不使我心潮澎湃？那时我没有追求
知识；而是渴望力量，结果我发现
力量存在于一切事物之中；没有任何事物仅给予有限
狭隘的影响，相反，所有事物
不仅本身宽阔，同时也在我身上发现了
思想的宽阔和博大；
这就是我们青年时代的力量和光荣。
我感到自己属于它的、
我所热爱和尊崇的人性
并非是一个点，而是一种
在时间和空间里传播遥远的精神。
我的快乐，我的尊严
都存在于这一精神之中。"

对"遥远、古老的"事物表示喜爱，对"古老的、被遗忘的、遥远的事物"寄托哀伤，这是浪漫主义的主要特点。但这仅仅表明了这种历史观的另外一个方面。我们常常不得不承认，就连我们自己的过去也是远不可及的。

了解到下面这点是有趣的：这种时间观念在对专业史学家的著作产生深刻、久远的影响之前，首先赢得了诗人和文学家的赞赏。十九世纪博学的史学家，尤其是德国的史学家，明显地是浪漫主义的继承者。在本篇开头我们引用的柯林伍德的观点亦属此类。一旦意识到这种历史观念，我们就会经常强调过去和现在之间的距离，而不是它们之间的连续性和共同点。甚至还存在着这种危险，即现代学者随着学业的进步和历史感受性的增强，会对缩小过去和现在的差距以及能否适当地描述古希腊的柏拉图或伊丽莎白时代的哈姆莱特丧失信心。这种失败主义的情绪未免过

分，但清醒地认识到历史的差距则应受到鼓励。当然，这对那些必须避免把思想变成反复出现的陈规旧套的学者来说，是绝对必要的。

我们还是简略地分析一下两、三个我们因缺少一个更好的术语而姑妄称之为"历史距离"的例子吧。如麦考利[1]时代懂得多的小学生所知道的那样，纳尔逊勋爵[2]死于特拉法加战役。他是被敌舰上的射手从帆缆上开枪击中的。这位海军上将是一个非常明显的目标，因为他不顾军官们的劝告，身着闪闪发光的大礼服，戴着许多勋章站在军舰的后甲板上。在拿破仑时代及其以后的年代里，纳尔逊的从容态度被看做一个眞正的英雄所具有的品质——勇敢、无畏。然而在士兵们再也不着五光十色的军服列队进入战斗，个人格斗的思想几乎绝迹的今天，人们一般不这样看了。现代的平民必须经过认眞的重新想象才能理解那些曾在军队生活里起过主导作用的价值。这一点，即使是现代战争里的"公民即士兵"那样的人也不能马上作到。阐述这些迥异的思想方式是研究思想的史学家的任务。

通过涉及文学作品，我们能够充分表现这种区别。我们可附带考虑莎士比亚的《亨利四世》里的道格拉斯对英国国王（国王把一些人装扮成自己，让他们身着国王的盔甲去打仗）的宽大衣柜的讥讽；另一方面，可考虑麦考利对那瓦尔的亨利的头盔上的白色羽毛所持的赞赏态度。我们现在的态度则迥然不同，这一点已在二十世纪描写战争的诗歌和小说里得到了反映。但如把这种态度和莎士比亚的福斯塔夫和塞万提斯的桑丘·潘沙的见解作一比较，就会更为有趣。虽然它们之间的区别并不引人注目，但却更难确定，也更富意义。二十世纪的诗人如庞德（Pound）、欧文（Owen）或萨松（Sassoon）对战争的尊严或光荣提出了疑问，

1) 麦考利（1800—1859），英国史学家及诗人。

2) 纳尔逊（1758—1805），英国海军上将。

并用新的眼光看待福斯塔夫对军事荣誉所持的保留态度和桑丘·潘沙对其主人的赞扬。在近代，这种态度不必非以滑稽剧的形式来表现。相反，它可被非常严肃地看作为一种高贵、仁慈的评价。

对历史距离作进一步的说明是有益的。让我们选择一个表明宗教和艺术的相互关系的题目吧。在中世纪和现代思想里，人们认为把上帝描写为无穷的或无限的是完全适宜、恰当的，即使这意味着有限的人永远不能完全理解神的本质。然而在中世纪以前，尤其在毕达哥拉斯学派盛行时代，无限的概念带有明显的轻蔑的含义。“无限的”意为“不确定的”，“无形的”和“未完成的”，与自我控制的、明确限定的有限结构相对立。后者的完善则存在于和谐、对称和比例之中。依据毕达哥拉斯学派的这个观点（这在很大程度上是古典主义对艺术和文学的观点），讲述无限的上帝，甚至讲述无限的美德都无异于亵渎神祗的胡言乱语。说什么所有事物都源于无限，并且不采用诸如正义或睿智之类秩序的辅助原则，就会把人们危险地引向格莱根(Glycon)的

> “一切都是笑谈，一切都一钱不值，
> 一切都等于零。
> 因为一切事物
> 都是非理性的产物。”

这里，我们看到了可被称之为古典主义理想的有机整体，即寓杂多于整一。其中，开头、中间和结尾⑤都一目了然，并且每一部分都从由各部分组合的整体取得活力。这种理想既表现在道德、宗教方面，又表现在美学方面。有些学者勇敢地争辩说，它正是在和当代相对的古代数学结构里反映了出来。我们可把昆提利安在评述帕瑞克利斯(Pericles)的风格时用的“紧凑”或“严密”拿来形容这种理想。总之，它是有限或“终结”的顶点。任何时代的古典主义艺术和诗歌都模仿这种理想，哪怕仅是轻微的模仿。

要了解这一点，人们仅需想一想和圣·索菲亚教堂[1]的内部不同的一个古希腊庙堂的外观形式；或者研究古典散文的华丽词藻或威廉·布朗在下面一首诗里表现的闭合的对称：

“在这黑色的柩车里，
存在着所有诗歌的主题。
她——锡德尼的妹妹、潘布洛克的母亲，
曾被你夺去了生命，你这可恶的死神。
现在你又杀害了另一个，和她一样美丽、博学、良善，
等着吧，时间之神一定会向你射去复仇的箭！”

“Cosmos”意思是世界秩序。我们可能记得，它和意思是“我装饰”的希腊语动词Kosmeo 有着同样的词根。在眞正的古典主义者看来，结构，尤其是对称或圆周的结构，是自然的本质，也是了解美学价值的关鍵。曾使从巴门尼底斯(Parmenides)到勃伊修斯(Boethius)的古代哲学家感到欢欣鼓舞的天体形象，代表了有限对称的观点，概括了秩序和价值观念。然而，中世纪和现代思想里的上帝是不能这样来表现的。上帝是无限的，他的存在是不可知的。因此，和我们同代的神学家，甚至哲学家们，便以审愼的关切开始考虑一个“有限的上帝”的观点。我们深深感到，这样一个上帝会缺少神身上所固有的那种使人惊恐的尊严。我们许多现代人确实完全丢掉了有限或闭合这一古典意识。我们在浩瀚博大之中感到悠然自得，尽情享受空间和时间的广阔无垠。如果我们被帕斯卡尔(Pascal)[2]的“无限空间的静寂”所困扰，恐惧的意识并非不带有兴奋的意味。此外，我们对一个不定的前途，一个进步和完善的领域的观点感到高兴。我们仍然和华滋华斯具有同样的浪漫主义意识：

1) 位于伊斯坦布尔的东正教教堂，为东罗马帝国皇帝查士丁尼所建。

2) 帕斯卡尔（1623—1662），法国哲学家及数学家。

“我们的命运；我们存在的实质和发源地，
和无限连在一起，也仅存在于无限之中；
它和永不消失的希望连在一起，
和努力，期待，热望
以及某些永远似此的东西连在一起。”

诚然，古代的唯物主义者卢克莱修敬畏无涯的宇宙，因为我们这个小小的世界只不过是短暂的一瞬。但自然的这个巨大的、自给自足的“偶然事件”，尽管多产，仍然漠视价值；承认这个和宗教水火不相容的真理则是人类智慧的基础。

中世纪的思想处于我们谈及的两个极端位置之间。中世纪的基督徒们对上帝的无限、神秘的尊严感到高兴。由于上帝的形体的完整只能用人类的术语来描绘，他们就只好求助于象征和寓言。但他们缺少我们现代人的关于物质世界的宏伟和时间之无穷的观念。他们的世界是有限的，他们的前途是神安排好了的。“上帝不是按时地创造世界，而是逐渐地创造世界。”在中世纪的思想家看来，无限的世界或自然的体系里有某种使他们感到惊恐的东西。直至现代思想的曙光到来之时，人们才争辩说，创造一个有限的世界会有损于一个无限的上帝的尊严。在后来的思想发展过程中又出现了这样的观点：一个无限的创造者不去创造“有创造性的”动物，也同样有损于他的尊严。所有这些都包含了一个使得现代思想迥异于古代和中世纪思想的主题。

根据《圣经》里的故事，上帝创造了天和地以及它们所包容的一切事物。上帝还根据自己的形象创造了人。这就把人和低级动物区别了开来，并使他在世界上获得了一个特许的位置。人们可以想见，根据上帝这个创造者的形象被创造出来的人，在其有限的或动物的地位所限定的范围内，本身就是一个创造者。作为一个蒙受特殊恩宠的动物，他会通过运用他的创造性来掌握自己的命运。再者，由于他不能实施他的特殊才能，所以他会放弃他的

某些神圣的、生来就有的权利。甚至一个火星人在考虑了这个《圣经》故事的明显含义后也会期望这样一种结论。然而，这个把人的独特地位看成一个在上帝的世界里具有创造性的动物的"学说"，经历了非常缓慢的形成过程。一般说来，这种学说是用现代观点看待事物，而且，它只有在浪漫主义的意识里才首先显得完全合乎理性。在更早些的年代里，包括基督教思想的全部发展过程，哲学家和神学家们并未在上帝创造的形象里看到任何关于创造力的暗示。上帝才是唯一的创造者；在许多人看来，他确实是唯一的、不折不扣的"制造者"。人身上的上帝的形象被认为是人类理性和人类热爱上帝和自己同胞的能力的象征，但却不具有神的力量。

在这样一种背景下，诗人和艺术家将主要以摹仿者的身分出现。虽然摹仿带有几分制造或形成的意味，但他们仍将寻找被神的法令坚决认可并受到自然进程的永久特征维护的事物秩序的原型。浪漫主义对艺术家的创造力的看法（如同威廉·布莱克所表达的、勃朗宁在其《阿布特·福格勒》里广为宣传的那样）以及今天的存在主义哲学家、剧作家和小说家的那种人能够"创造他自己"的观点，在不远的过去则被看作是荒唐的、放肆的，如果确实不是渎圣的话。概括说来，在古典主义和中世纪时代，最为人们普遍接受的对人性的描写是表现一个处于从属地位的人被迫接受他在世界上的位置及其应尽的义务，服从命令或接受那些最终并非是他自己创造的价值。当然也有少数例外，如古希腊的诡辩论者。他们之所以引起人们的兴趣，主要是因为他们对那些时而感到困窘但却无法驳倒的占上风的哲学家提出了抗议。

早在文艺复兴时期，浪漫主义的观点就已经得到了表达。斯卡里格(Scaliger)[1]把诗人称为"另一个上帝"；塔索认为(用雪莱

1) 斯卡里格（1540—1600），法国语言学家。

援引他的话来说)，唯一的、真正的创造者是诗人而不是上帝。某些神秘主义者，如信奉新教的雅各布·柏麦(Jacob Boehme, 死于1624年)，也坚持认为人和上帝一起参加了永恒的创造过程。然而，远离传统思想方式的现代运动则一直进展缓慢，后来不断地向后看，留恋于更为保守的信条。因此，华滋华斯在《隐士》一诗里热诚表现的创造性的个人主义，在《责任颂》中减少了，而在后来的诗歌中竟完全消失了。然而，人是创造者这个思想并未消失，并且有伴随现代人道主义发展的趋势。其结果是，我们看到“创造性的思想”和“创造性的活动”受到人们的普遍尊崇。

这种倾向在近代存在主义发展的某些阶段得到了极为成功的表现。在这里，人类的自我创造被看作不受任何准则或理想原型的支配。和自身物质的、生物的基础相对的人性与创作自由等同了起来。据此，我们表现了自己的描述人性的模式，创造了我们自己选择的生活方式。这种哲学大胆地否定了这样一种观点，即人类自由总是服从于预先确定的权威，服从于历史条件或形而上学的限制，尽管它有时可以通过把某种虚假的现实归咎于这些不存在的事物来自我嘲讽。在存在主义者看来，这些空想竭力向我们隐瞒自由的真相，逃避自由承担的责任。因此，让一保罗·萨特很难赞同安提戈涅的伟大独白。在她的独白里，安提戈涅通过对超越自己的境况的正义的永久法律的呼吁，证明了自己反抗的正确。

“我不认为你的法令威力无边，足以
否决上帝和天庭的不成文的
不可改变的法律，因为你仅是一个人。
这些法律不属于昨天，也不属于今天，而是永驻长在，
虽然我们谁也不知道它们源于何处。
我决不会

在上帝面前因违犯这些法律而获罪。”

为了对比，我们可从一部存在主义小说里摘引下述段落：⑥

赫勒娜用手掌斜托着自己的下巴，问道，“告诉我，我们为什么要活着？”

“我不是一个福音派信徒，”我略感窘迫地答道。

“你还是知道为什么活着，”她把手指向两侧平伸开来，仔细地研究着，“我不知道我为什么活着。”

“可世界上总还有你喜欢的东西，需要的东西……”

她笑着说，“我喜欢巧克力和漂亮的自行车。”

“那也总比什么也不喜欢要好。”

她又去看她的手指；突然，她好象变得悲哀起来。

“小时候，我信奉上帝，那真有意思极了；从早到晚忙个不停。那时，我觉得‘必须’生活下去。生活简直成了一种绝对的必需。”

我对她报以同情的微笑，“我想你的错误在于，你认为生活的理由应该从天而降，现成地落在你的身上。而实际上我们则应为自己创造这些理由。”

“可问题是，当我们知道自己已经创造了这些理由时，我们却不能相信它们。这只不过是我们欺骗自己的一种方法而已。”

“我们并非武断地凭空造出这些理由；我们依据的是自己的爱和热望的力量；这样，我们的创造物就会真实可靠地站在我们面前。”

索福克勒斯的原始的柏拉图主义和存在主义者的创造性的人道主义之间的差距向思想史研究者提出了不少问题。此外，研究者所面临的另一项微妙而又重要的任务，是把存在主义的立场和

那种认为人类中的个人是“一切事物的权衡”的古代诡辩论者的立场区别开来。正如我们通常所讲的那样，存在主义者更接近于安提戈涅，而不是诡辩论者。存在主义者和诡辩论者不同，他创造的价值和标准不是根据身为代理人和观察者的个人的利益而对行为方式所做的评价。它完全是另外一码事。存在主义者并不寻求对其利益的保护，也不证明计划好了的行为的正当性。相反，他希望通过解释他自己的境况来献身于或致力于他的计划。这些计划会引起他的强烈、持久的兴趣，这样他就能够表现自己的生活方式的特征。他不是要证明他的生活方式的正确或改进它，而是实现甚至创造他自己的生活方式。⑦

如果今天的存在主义有任何永久价值的话，那是因为它的阐述者们非常清楚地强调了个人意识到自身存在及其境况的重要性。尽管存在主义思想给人一种不连贯的标新立异的感觉，但它还是对一种和西方艺术、文学和哲学的发展并驾齐驱的悠久传统作出了自己的贡献。正如勒畏·布鲁尔（Lévy-Bruhl）所描述的、柏格森（Bergson）在他对一个闭关自守的社会的描写里所表现的那样，⑧作为自觉决定的核心力量的个人，一直是缓慢地从亚个人的群体行为的发源地显露出来。这里，道德心可被解释为：个人意识到他是团体的一员。从这个团体里个人才获得他的显示人类特点的存在。这样，“我们”和“我们的”在顺序上就优先于“我”和“我的”。只有在我们分析了古代、中世纪和现代意识之后，我们才会了解这些单数代词的全部意义。这种发展经常带有道德和宗教的动机，并清楚地表现于对道德心和信仰的日益重视。上述两方面都包括了这样一个事实，即越来越认识到一个其生命源于责任感的自我的存在。希腊悲剧里的普罗米修斯、安提戈涅以及柏拉图在其《苏格拉底的辩护》和《克莱托》里描述的苏格拉底等英雄形象，是对实质是宗教意义上的道德自主权的维护。这种道德自主权后来受到了斯多葛派和基督徒们的赞誉。此后，基督教对我们行为的内心动机的道德意义的强调和它对信仰

上绝对赤诚的必要性的坚持逐渐发展为（除去社会制度上的权力主义）自我意识对个人生活的支配，或者可以说，导致了自觉个性的出现。我们或许能够说，许多世纪的艺术和文学都以各种方式反映了朝着充分发挥自觉的、自主的个人才能的方向的进展，当然，这种进展是逐步的、并且经常是摇摆不定的。

不少学者把文艺复兴描述为典型的个人主义时期，指出了文艺复兴和中世纪在这方面的巨大差异。因此，D·A·特拉沃西（Traversi）在他的莎士比亚研究里首先讲道：⑨

“中世纪的人意识到他在一个既定的社会里有着一个确定的位置。他坚实地置身于一个其本质和目的均被基督教哲学解释清楚了的世界之中。这种思想的衰颓迹象虽然已在乔叟和朗格兰的作品里表现了出来，但却被他们的中世纪的综合法掩盖了。象《神曲》一样，《农夫彼尔斯》并非表现了一个孤立的个人，而是描述了一个其个性在一确定的社会、哲学和宗教背景里讲话的人。依此观点，莎士比亚时代的主流是对这种背景的破坏，是对与文艺复兴相连的自主的自我的发现。其后果必然是利益的巨大延伸和缺乏对这些利益进行制约的精神或智力观念。文艺复兴时期的文学虽然对关于自我及其可能性这一新的观念进行了探讨，但它却不能对超越个人的经验进行充分综合。莎士比亚的语言和观点在很大程度上仍然是中世纪的。但我们在他的作品里看到的那种逐渐形成的和谐或模式，则完全是“个人的”模式，是有史以来最丰富、最伟大的模式。艾略特先生曾讲过：‘但丁和莎士比亚各执牛耳，均分了现代世界；已没有什么第三部分可言了’。他们的确把艾略特先生为自己的目的称之为的‘现代世界’分成了两部分：一是被信念和理性的综合所支配的中世纪部分；一是以中世纪的综合法为

代价来探讨发现个人的巨大可能性的现代部分。"

然而，我们可针对特拉沃西的观点反驳说，文艺复兴运动对个人的"发现"仅是历史上一系列相同见解的延续。这些见解最早出现在原始阶段的文化里，之后又反映在古希腊悲剧作家以及他们的追随者——基督教的欧洲历史上的那些哲学家们——的作品里。学者和有创造性的作家现在仍然关心（很可能在许多代人之后也会如此）这些"巨大的可能性"。即使当他们和艾略特一起对象浪漫主义的自我表达那样的观点进行挑战，强调通过牺牲而达到自我完善这种个人主义的较老的表现形式时，也并未放弃这种关心。表现在萨特和艾略特的所有作品里的那种明显区别可归结为他们对个性所作的不同解释。

让我们通过使古代三合一的概念（包括对上帝、人和自然的看法，头两个我们已经讨论过了）臻于完全的方法来结束我们对文学和思想的关系的讨论吧。自然的概念，从早先的古希腊宇宙起源论者的时代开始，在其漫长而复杂的发展过程中，发生了不同的变化。"physis"和"natura" 这两个古字都表明了它们和生育的渊源。自然不仅被看作是生长的过程，也是异性双方生育的过程。因此，在原始的思想方式里，性的比喻被用来自由地描述来自天地结合的事物的起源。这里，原始的矛盾对立哲学明显地来自大量描述万物起源的神话：混沌和宇宙，天和地，黑夜和白昼，热和冷，潮湿和干燥，后来又有了奇数和偶数。正义或命运支配着自然的丰腴，控制着彼此竞争的对立物，这样，就出现了一个有着井然秩序的圆周进程的世界。这清楚地表现为天体的圆周运动和季节的规律性。在一年四季里，热和冷，潮湿和干燥都被限制在一定的范围之内，这样就给人类的生存提供了一个适宜的气候。基于这样的看法和设想，自然的井然秩序和人类自我节制或适当的自我控制的道德价值都被看作拥有一个共同的起源。自然和人都多少不完全地和相当勉强地对同一种宇宙影响作

出了响应。

这种看法徘徊了许多世纪。如弥尔顿在《阿卡底斯》里写道：

"……然后我谛听着
天上仙女的和谐曲调，
她们坐在高高的九天之上，
为手执大刀的勇士歌唱，
并把金刚石的锭子转动，
那上面系着神、人的运命。
这音乐寓有强制，但听了却使人心碎，
为的是使'必然'的女儿们安然入睡，
使不稳定的自然遵从规律，
使下界随着天堂的乐曲
精确地运转。"

我们不妨把此诗和华滋华斯对"责任"的拟人化作一比较。这个责任"使得星星不致发生错讹"。在这样一个世界上，艺术可被说成是既摹仿自然又完善或完成自然。艺术家的责任可被设想为去发现隐伏于自然生长里的倾向或方向，使其摆脱偶然的错讹，表现不能用其他方式表达的理想。在古希腊的雕塑中，人类的形体就是这样被美化的，当然它仍不失其自然的完美。

根据一种不同的解释，自然能以独立自主或蕴含和谐的形式出现。这种和谐有时被说成是强加于自然的。因此，自然就表现了一种优于人类的智慧或效率。生长这一普遍存在的事实，有机物对良好环境的适应性，自然的愈合能力，本能的准确，"蜘蛛网的几何形状"以及许多生命形式的复杂的美丽，都被认为是表现了活的自然的智慧、精神或"可塑"能力。自然的这些品质受到了包括华滋华斯和夏夫兹博里在内的许多作家的赞美。甚至人类意识本身，在其自发的、较少审慎的时刻，也被认为是属于自然

的。这样，在浪漫主义者和中国的道学家看来，对诗人的歌和鸟儿的歌不必给予过分明显的区分，尽管诗人和鸟儿不同，他必须“回归”自然，抛弃文明世界的矫揉造作。

在某些斯多葛派哲学家看来，甚至人类理性也是“自然的”，这样，自然就同化了人性，并把人的整个生活包括在它的目的之内。自然“意欲”使人成为一个理性的、明智的动物。当然，“不自然的”仍然指的是人类的错讹，即我们有时竟试图把自己和自然赋于我们的进程分离开来。这就象一个“不自然的”父母或孩子扼杀了从其心底“自然”流出的爱或者故意漠视包括家庭生活在内的事物的“自然的”秩序。但我们对自然的解释还可再深入一步。蒙田在其«论实用和高尚»的随笔里这样写道：

> “我们的结构，公众的或个人的，都有许多不完善之处。但自然里却不存在任何无用之物，甚至无用本身也不存在。任何事物都在这个世界里拥有一个适宜的位置。我们的存在和一些令人生厌的品质紧紧连在一起；野心，嫉妒，猜忌，报复，迷信和失望天然地附在我们身上，因此，我们也在动物身上看到了它们的表现。我们身上甚至还有残忍这样一种非常不自然的罪孽；因为在我们内心的怜悯的深处，我感受不到那种以别人的痛苦为乐事的又苦又乐的刺痛；而孩子们则是能感受到的……要从人身上挖掉这些坏品质只会毁灭我们生活的基本条件。同样，所有的政府机构都有一些卑鄙、恶毒但却是必要的部门。在这些部门里，罪恶找到了归宿。这些罪恶对巩固我们的联合是有用的，正如毒药对保持我们的健康有用一样。”

这里，蒙田缓和了斯多葛派的戒律所包含的道德上的严峻态度，表达了一种容忍的伦理观念。这种观念的基础是承认自然谋略的

无限微妙。

然而，一般说来，人们承认自然和人性之间的区别，尤其承认自然和审视甚至评价自然的人类意识之间的区别。同样，在摆脱了神话起源的古代思想里，我们看到‘physis’(自然)和‘nomos’（习惯）之间构成了鲜明的对比。二者都具有人类中的个人所具有的目的和热望。人类习惯被古希腊的诡辩论者看做是传统或协议之类的东西，甚至包括词表达的意义。但它们不同于植物、动物的“自然的生活”。因此，人类中的个人面临着自然的和社会的两种环境，面临着两种规律。诡辩论者喜欢指出，自然的“规律”要比人类习惯或传统的规律更不易于被改变。一个聪明的、巧舌如簧的机会主义者可以回避后者而不受惩罚。然而，对自然的规律则不能采取那种轻蔑的态度。这一点，农夫、水手或医生都会证明。自然的惩罚是无情的。它比团体或国家更要求个人对它表示尊敬，尽管后者拥有一种宏伟、威严的气派。然而，人毕竟提出了是非观念。而这些观念只有以权力做为后盾时才有意义。这种思想逐渐发展为：把正义解释为强者的利益，亦即实际掌权的个人或集团的利益。

这里，自然表现为和“价値”甚至目的相对的“事实”的体系。“自然”这个字代表着事物的眞实面貌和它们的行为方式。这样的自然用无言的缄默非难了为理想或目的而漠视动机的人的感伤主义。诡辩论者和“现实主义者”，即强权政治的鼓吹者们，经常为了自身的利益而利用这些思想。而在某种人看来，这种对自然的必然性的认识表现了眞正的尊严，即一种几乎可与基督教的顺从相比的默许。这可使我们想起斯宾诺莎以及济慈在«赫坡里昂»里所表达的那种哲学思想。在他的诗句里，济慈把个人的自由或尊严与我们冷静地设想事实的能力等同了起来。

然而，基督教对自然的解释则有本质的不同。这里，自然把它的权威和决定权奉送给上帝，上帝则使它服从于人。上帝把自然创造为一个适于人类生活的环境，万物的自然秩序的特征可被

看成他对人的馈赠。他给人准备了一个丰腴的领地。这样，自然就成了大量原材料的蕴藏地，甚至成了为人支配的有用物品的贮藏室。危险仅仅在于，人由于过分喜爱这些馈赠，可能会忘记它们来自何处；由于对幸福不加思索，不知感激，他可能会忽略他的动物的、依附的地位。因此，中世纪的思想家常常不敢对自然表示过分巨大的关心，除非自然能被解释为体现了造物主的光荣。否则，他们坚持认为，人生活在这种利益里永远不会感到满足。这种态度决非仅限于中世纪。赫伯特（Herbert）[1]的«滑车»就是一例：

"上帝造人之初，
曾把一杯恩惠放在身边，
让我们（上帝说道）尽量往他身上倒吧，向他赐福：
让散落在各地的财富
都聚拢来，为他服务。

这样，力量首先进入人体，
然后，流出了美丽、智慧、荣誉和欢乐：
当几乎所有的一切都已倒出，上帝停下来，向杯中望去，
看到只剩下安宁的美德
还留在杯底。

如果我（上帝说）匆匆忙忙
把安宁也赠给我的创造物，
他会只崇拜我的馈赠而把我抛置一旁，
他会在自然中获得宁静，置自然的创造者于不顾，

1） 赫伯特（1593—1633），英国玄学派诗人。

这样，我们就会各自失去对方。

还是让他拥有其他那些品质为好，
但同时要使他烦躁不安：
让他富有而厌倦，这样，如果
美德不能把他召唤，厌倦
就会把他扔向我的怀抱。”

现代人对自然的兴趣展现了新的面貌。我们不再满足于享受自然的果实。我们越来越渴望使自然服从于我们的意志。因此，遵循通过服从自然我们能够控制或改造自然的格言，欧洲人和培根、笛卡儿一道试图科学地指导自然的进程。这样，预卜自然现象和控制原因后果也就成了那些从自然进程的规律性里看出改变我们环境的可能性的科学家们的主要任务。他们自然不必停留在这一点上，因为人性再也不必被当作一个例外。研究者所理解的因果规律最终被解释为不仅包括古老意义上的自然，也包括人类行为。人发现自己处在笛卡儿认为仅描述了物质世界的特点的决定论的包围之中。这里，我们看到一个自相矛盾的思想转折。起初，原因决定论鼓励人把自己看做自然的主人，但它不久又使人相信人仅是他自己，而不是自然的一部分。因此，他在思想和行动上循规蹈矩，受到并非由他开创的因果关系的制约。

这个涵盖一切的因果关系带有某种崇高的意味。它曾使许多世代的近代思想家感到既迷恋又惊愕。被这样设想的自然把古代宇宙的井然有序和现代宇宙的广阔无垠结合了起来。这种结合带有某种鼓舞人类的道德意义。因此，在梅瑞狄斯看来，甚至撒旦在天体决定论——“大量的不可改变的法律”——的尊严面前也会感到羞赧。这里，必然表现为数学的或牛顿式的模式。自然象一个理想的天文钟那样精确。它再也不是“亲切的养育者”，不是难驾驭的或拙笨的初学者，而是表现为某种更为非人的、容忍现象

的规律体系。任何事情都“服从”自然法则。

至此，一个奇异的转折出现了。它再次改变了人对自然的看法。既然它的对立面已被排除，“服从”也就失去了它的本义。因为没有任何事情“不服从”自然法则。因此，类推法也就完全过时了。自然仅是一种现象的体系。这些现象的统计的或机械的规律性详尽地表达了自然的全部意义。这样的自然变得十分严酷、遥远，对我们的事务毫不关心。在达尔文的生物学里，“慈母式的自然”让位于“自然选择”。后面这个比喻说法清楚地表明了这样一个残忍的事实：在生存竞争中，孱弱的有机体和种类不可避免地遭到灭绝。自然进程的冷酷的中立地位，即使当它的“牙齿和爪子都沾满了鲜血”时，也只会使人麻木而不会使人震惊。对这一点，包括丁尼生在内的许多十九世纪的作家都极力予以回避。

为回避自然对人冷漠的观点所采取的一些作法使我们陷入了更困难的境地。可以说，自然选择不全是一个机械过程。自然或许在某些方面实际上“偏爱”强者；至少它赞同权力实质上是一种目的的观点。这里，我们可以听到诡辩派的伦理观念的回响。强者的生存确立了一种价值标准，“习惯”再次被“自然”同化，尽管这种自然披上了十九世纪的外衣。这里，基督教的卑恭、博爱的伦理观念就显得“不自然”了。在我们这个世界上，生活首先是竞争，天国当然不是这种样子。在这点上，人们可以采取尼采派的策略，欢呼“Umwertung aller Werte”——颠倒所有的价值。人们也可采取“自然主义”小说家的态度。他们的目的是描述，也可能是解释，但决不是评价。这里，自然主义作家的理想主要表现在智力方面。自然和科学家一道向艺术家提出了挑战，要他们去描写和解释事物。进行评价是不适宜的。那样做就是对事物进行假定。

这里仍然存在着另外一种可能性。既然不把自然的观念看做一个价值标本，那么我们可以坚持认为，价值和评价并不存在于自然之中，而是存在于人类意识之中。因此，我们看到人们进行

各种努力以确立某种将把人性和其“自然的”起源、环境或基础清楚地区分开来的人道主义。我们可以回顾欧文·白壁德(Irving Babbit)的其主旨是道德心和“內心控制”的人道主义思想。这个学说看来对现代文学产生了眞正的影响。这主要是通过白壁德的学生、T.S.艾略特来实现的。我们不妨再考虑一下存在主义者的哲学。在他们看来，人类的“主观性”不同于自然秩序。依据这种观点，个人对自己的考虑方法实际上改变甚至创造了他自己的生活方式。简而言之，我们的主观性不是刚才提及的那种意义上的自然的一部分。用萨特的话来讲，一个人不是“一株苔藓、一棵白菜或一柄裁纸刀”。严格说来，他不属于某个种类或类型。他不能被剪裁成某种式样。像皮柯·德拉·米兰多拉的亚当选择自己的地位那样，他可自由地对自己进行分类，接受一种前途和承担义务。这个个人“存在”于他的决定和义务之中。这种存在不是一种习惯或常规；不是接受现成的选择；不是对人类的、自然的或神的法律的服从。它不能从外部来观察，也不遵循任何预定的模式，但它却会形成自己的模式。这种存在是人类的主观性，因此，它和世界上的任何其它事物都毫无共同之处。

除去指出存在主义思想和先前的看法之间的重要差别外，现在来评价它的重要性还为时过早。对现代文学的最近前景感兴趣的学者完全可以探讨那种很不成熟但坚决否定了上个世纪的自然主义的哲学思想。

上述几乎是随手拈来的例子也许能够向学者指出一种研究文学的合理方法。通过这种方法，他能了解各个时期里的大量思想，以及表明每个时期特征的思想的某种组合和对比。学者会发现，某种思想总和每一个他研究的作家有联系。当然，一个作家在其作品里表达的重要思想本身并不能提高该作品的价值。但是，不联系一首诗或一部小说所表达的思想，我们很难能深入地讲述它的价值。如果我们依据康德的见解，把美学价值说成是存在于悟力和感情的和谐之中，那么我们就能连贯地论证说，熟悉

一件艺术品所蕴含的或明显地与之相关的思想是进行鉴赏的一个重要的辅助手段。当然许多研究者已经发现这是一个正确的方法。沒有任何研究者或批评家能全然漠视那些极大地吸引了他所研究的作家的想象力的思想。无论如何，这种研究一定能增强我们的人类同情心并会最终证实瓦尔特·裴特(Walter Pater)[1]的眞诚信念的正确："任何使活着的男人和女人感兴趣的东西，都决不会完全失去它的活力。"

原注：

① R.G.柯林伍德，《艺术哲学纲要》，伦敦，1925。PP.98—99。

② R.G.柯林伍德，《历史的概念》，伦敦，1948，P.252。

③ 研究者会在像R.O.洛弗乔伊和乔治·博厄斯（George Boas）这些作家的作品里看到他们对单位思想的理论所作的充分论述。特别要参看洛弗乔伊的《存在的巨大链条》(剑桥，马萨诸塞，1936，PP.3—24)。虽然我不能接受他们的理论，但我们乐于承认，他们的研究并未因其不足而经常受到影响。然而，"单位思想"这一术语是危险的，它的含义常会使研究者误入歧途。尽管如此，洛弗乔伊的《存在的巨大链条》一书在其领域里仍是一部杰作。任何对思想史和对哲学与文艺之间的关系感兴趣的人都应把它作为整体来读。从事这种研究的人还应阅读一些较少技术性的有关哲学史的补充读物。关于包括这类书籍的附有说明的参考书目，可参阅N.P.斯托尔克奈特和R.S.布兰柏（Brumbaugh）合著的《西方哲学实质》（纽约，1950，PP.511—530）；此外，还可参看韦勒克和华伦合著的《文学论》一书的第十章。

④ 近年来，出现了不少优秀专著，研究在一特定时期里新近被接受的科学假设如何反映在它的文学里。玛乔丽·H·尼科尔森（Marjorie.H.Nicolson）教授对新天文学的影响以及对十七世纪物理学的研究是最出色的研究成果之一。她生动地指出了空间方向、距离和尺度的新观念。这种新观念是继天文学理论上的革命和对望远镜和显微镜的使用之后而出现的。这种新的研究方向逐渐得到了承认，并以不同的方式表现在对许多作家（如弥尔顿，唐恩，斯威夫特和蒲伯等主要英国作家）的作品的研究上。然而，在每个作家的作品里，攫取文学想象和"驾驭诗歌"的不是新发现的事实或新确立的假设本身，而是某些发现或观点和包含一切的、带有哲学甚至神学起源的"世界观"之间的联系。尼科尔森教授为清楚地表明这一点，做了大量的研究（尤其要参看她的《科学和想象》，伊萨卡，纽约，1956）。科学思想通过重新确立个人在世界上的方向和他对自己命运的看法而影响了他的自我意识。因此，它们会对严肃作家的想像力产生巨大的吸引力。否则，它们的意义则主

---

1) 瓦尔特·裴特(1839—1894)，英国作家及批评家。

要在于新奇事物表现出的娱乐价值，和普通的科幻小说相去无几。有启发性的科幻小说完全可以被称作“哲理小说”。奥尔德斯·赫胥黎的《美好的新世界》看来就是这样一个例子。此外，在我们的时代里，科学调查具有重大意义，其声望与日俱增。这样，被看做人类个体的科学家的个人或专业上的难题会引起小说家的极大兴趣。可参看辛克莱·刘易斯的《弓箭制作者》一书和C.P.斯诺（Snow）的新近出版的小说。当然，这里所描述的情形和面临的问题本质上是属于道德方面而不完全是科学方面的。

⑤ 参看柏拉图的《斐德若》，264，亚里斯多德的《诗学》，第七章，1450b。

⑥ 西摩妮·德·波伏瓦(Simone De Beauvoir),《别人的鲜血》，巴黎，1945；译文（最后几句略有改动）采自罗杰尔·森豪斯（Roger Senhouse）和伊芙·莫伊斯（Yvonne Moyse）的英译本（纽约，1948，P.83）。

⑦ 把这个观点运用到悲剧理论上是有趣的。可据此观点阅读萨特的剧作《苍蝇》。该剧是用存在主义的观点对厄勒克特拉故事的改编。在这个剧本里，古代的价值标准被勇敢地颠倒了。“高傲”或个人的极端独立性变成了一种美德。可参看阿尔伯特·W·勒维的《哲学和现代世界》(布鲁明顿，印第安纳，1959)的第十章，“选择的戏剧：卡尔·贾斯珀斯和让-保罗·萨特”。

⑧ 亨利·柏格森，《道德和宗教的两种起源》，R.A.奥德拉（Audra）和C.布勒列顿（Brereton）的译本(纽约，1935)，第十章。

⑨ D.A.特拉沃西，《莎剧入门》，花园城，纽约，1956，PP.10—11。

文 学 与 艺 术

〔美〕玛丽·盖塞

张隆溪 译

文学和艺术的比较研究是一个相当麻烦的领域。尽管不少人认为这类研究是有意义的，但关于这类研究的正当范围，大家的看法又不尽一致。描述不同艺术所必须使用的术语往往很不精确。两种或多种艺术创作常常通用一些术语以及风格和运动的名称，但其含义并不总是相同。我们谈到莎士比亚十四行诗的节奏或贝多芬奏鸣曲的节奏时，难道说的是同一个东西吗？一幅梵·高[1]的画布局的平衡可以用洛尔伽[2]一部戏剧作品布局的平衡去加以描述吗？我们谈到戏剧和绘画中的表现主义时，说的是同一种表现方式吗？我们描述绘画中的印象派时，难道可以把风格和內容的同样描述应用于文学和音乐中的印象派吗？对于所有这些问题，答案显然都是："不"。

对于把文学与艺术作比较的研究者说来，使用手头的术语而能使别人明白自己的意思，是一个相当困难的问题。许多批评家，尤其是文学批评家，都致力于寻找适于说明某一特定类型的精确术语。例如，约翰·克洛·兰逊（John Crowe Ransom）和弗朗西斯·费格森（Francis Fergusson）分别在分析和解释诗和戏剧时，力求提出一些规定性的术语。①

---

1) 梵·高（Vincent van Gogh，1853—1890），荷兰画家，后期印象派代表人物之一。

2) 洛尔伽（Federico Garcia Lorca，1899—1936），西班牙诗人和戏剧家。

假定研究文学及其与其他艺术的关系是值得进行的工作，并且预先就注意到术语问题的复杂，那么考察某些比较问题就可以既富于启发性，又令人满意。研究者必须随时记住自己的直接目标，不要被迷人但却不会有结果的其他问题分散了精力，他决不可穿凿附会，为比较而比较。

这一研究领域可以提供无数课题，遍及于人的知识和时间本身的范围之内。不过，进行文学与艺术的比较研究似乎有三种基本途径：形式与内容的关系、影响以及综合。② 这三者当然可以有重合之处，不过强调重点的不同就能有所区别。下面我想通过考察一些出色的研究来说明这些途径。

在这三类主要研究中，只有第一种需要下一个定义。形式和内容这两个术语充其量也只能不甚精确地描述包括风格、技巧、叙述及思想等广阔范围内的各种问题。绝大部分研究都无疑属于形式及构成形式的所有成分的广大范畴。甚至研究相隔数代独立存在的两种艺术的关系，把这种研究作为帮助我们分别去鉴赏这两种艺术的一种办法，也完全有理由被看成属于形式研究的范畴。我现在想到的是斯蒂芬·斯宾德[1]为诺瓦利斯[2]的《赛斯的新来者》③ 所写的极富启发性的序言，这本书出版时同时印有六十幅保罗·克勒[3]的自然风景素描，但不是作为书的插图，而是与文字平行的。这样图文并列起来之后，就使我们更能了解诺瓦利斯和克勒这两个人。斯宾德把这位十八世纪诗人和这位二十世纪画家的作品都描写为“一个奇异的内心世界，一个纯艺术和纯观赏的世界，意象派诗的世界，一个强烈而热情、却又诙谐而细致的想象的世界。印在这里的画……是诺瓦利斯的世界在保罗·克勒的世界里的一种反映。”诗画并置可以使意义明朗，从奥登[4]的诗

1） 斯蒂芬·斯宾德（Stephen Spender，1909—），英国诗人和批评家。
2） 诺瓦利斯（Novalis，1772—1801），德国浪漫派诗人和小说家。
3） 保罗·克勒（Paul Klee，1879—1940），瑞士画家，现代派艺术的先驱之一。
4） 奥登(W·H·Auden，1907—73)，英国诗人，二十世纪文学重要的代表人物之一。

«美术博物馆»中也可以找到一个例子，他在诗里要人们注意勃吕盖尔[1]画的«伊卡露斯»的构图，以此来测定人类对于苦难的态度。关于诗与画之间关系的这两个例子都非常主观，但也并不因此就沒有说服力。这两例都证明了各门艺术之间存在着非常明显的关系，无需深究，只要稍具眼力就可以看得很清楚。但是，此外还有一些更正式更系统的研究方法，也是研究者应当熟悉的。

十八世纪德国批评家莱辛的一篇著作是研究文学与艺术之间关系的经典作品。莱辛在«拉奥孔»中试图明确划分诗和造型艺术的界限，认为有的主题更适于绘画，有的主题则更适于诗。他立论的出发点是1506年在罗马出土的群雕“拉奥孔”。莱辛把雕刻家如何处理拉奥孔及其两个儿子被两条海中巨蟒缠住的情形，与维吉尔在«伊尼德»中对同一题材的描述相比较，探究从审美的观点看来，象雕刻家那样仅仅暗示出痛苦好，还是象维吉尔那样详尽地描绘痛苦好。维吉尔的描述的生动是无可否认的：“他用双手使劲扯开巨蟒缠的一个结，他头上系发的带子溅满了黑色污秽的毒液，可怕的哀号立刻冲天而起，就像一头公牛咆啸着把陷进颈子里去的斧头摇落下来，带着重伤从祭坛边向外冲去。”④

莱辛承认，每一个艺术家在解释他的题材时都受到他那一门艺术的局限。雕刻家不让拉奥孔大声哀号是对的，诗人让拉奥孔大声哀号也是对的。莱辛作出这个结论的根据是，造型艺术的天然局限（对古人说来，美是造型艺术的最高法则），⑤以及诗的天然灵活性，都要求作出这样的解释。诗人无须乎把他的“画面”压缩到一瞬间的范围内，也不必受造型性模仿的任何别的限制。只要他把主人公的所有高尚品格成功地传达给了读者（这一点雕刻家显然办不到），读者就不大会去留意身体的动态和形状了。

---

1) 勃吕盖尔（Pieter Breughel，1525—1569），尼德兰画家，作品多反映乡村生活和社会风俗。«伊卡露斯»则以希腊神话为题材，描绘用蜡粘着羽毛做翅膀的伊卡露斯，因飞得太高，被太阳将蜡晒化而坠入海中死亡。

另一方面，希腊雕刻家在表现拉奥孔受到的痛楚时，把这种痛楚减小到了和美不相冲突的程度。要是脸曲扭变形或者身躯的姿势极不自然，都会使雕象丧失"它的表面在平静的姿势中呈现出来的美的线条"（第15页）。艺术家或诗人如果认识不到自己那门艺术所遵循的规律，就不能创造出从审美角度看来能给人快感的艺术形式。

莱辛之所以把诗和造型艺术加以分别，是基于两方面的考虑：即艺术形式和我们自己的感觉方式。莱辛认为时间是诗的因素，空间是造型艺术的因素（第91页）。我们看一幅画的时候，是靠看画中各物体的空间关系来理解整体。我们读一首诗的时候，则是靠事件的时间序列来理解它。如果最终目的是要传达出一个有意义的整体，那么在正确选择题材这一点上，画家比诗人承担的责任更大。画家因此而必须选取行动当中"最具包孕性的片刻"来描绘。他应当能暗示出下一刻的行动，但他能做的也仅止于此——暗示。画家的作品的空间形式本身必然限制他只能描绘"实体的美"。所谓实体的美，就是各部分配合协调产生的美，"所有这各个部分都是同时能一眼看到的"（第116页）。

艺术家能够描绘的内容受到空间关系的限制，诗人在选材上较为自由，但在手段上也受到局限。画家用色彩和线条在空间中表现的东西，用词句在时间中就较难表现。于是诗人不去描绘人或物，往往宁可去描绘这人或这物产生的作用（例如，荷马描写海伦的美貌所起的作用，而不直接描绘她的美貌）。诗人做到这一点并不难，因为他无须把自己限制在画家所受到的局限之内。他可以从一个片刻到另一个片刻，从一个思想到另一个思想，描述时间当中的活动和行为，而这一切都是画家做不到的。对莱辛说来，造型艺术的领域局限于空间中的物体，而诗的领域则包括了时间中的运动。

在大部分现代写作和绘画当中，莱辛讨论过的审美感觉原理仍然是适用的，但有一些现代作家使用意识流技巧，在创造一种

新的叙述形式时认识到了空间感觉的原理。在今日的文学当中，空间形式就象在造型艺术中那么普遍。约瑟夫·弗朗克（Joseph Frank）在研究现代文学中的空间形式时说："由T·S·艾略特、庞德、普鲁斯特和詹姆斯·乔伊斯为代表作家的现代文学，正在向空间形式的方向发展。这就是说，读者大多在一个时间片刻里从空间观念上去理解他们的作品，而不是把作品视为一个序列。"⑥感觉的方法和莱辛描述的造型艺术中的方法一样，但感觉的对象却不同了。

弗朗克先生指出，读者不是一页一页、一个行动接一个行动那样对他提到这些作家的作品形成一个完整的印象，而是靠"反射式参照"（"reflexive reference"）的办法，即读者在把作品读完的时候，把作品中提到的各个东西拼合起来，对诗人或小说家通过空间形式完成的东西获得一个完整的画面。尤其是现代诗歌"以空间逻辑为基础，这种逻辑要求读者全面重新调整自己对语言的态度。"读者必须把表面上孤立的片断和一组组词汇与诗中一个暗示的、集中的情境联系起来，组成一个整体。反射式参照的原理是现代诗的一个基本概念，而且把现代诗和现代小说中类似的试验联系起来。从福楼拜到乔伊斯和普鲁斯特，弗朗克先生论证了产生空间形式的这条原理，并说明这条原理最后在一部不太有名的小说，玖娜·巴恩斯(Djuna Barnes)的《夜林》里达到了顶点。⑦

弗朗克先生觉得，"正像现代艺术家们放弃了自然主义表现的努力那样"，巴恩斯小姐也放弃了"任何……逼眞描写的意图"，结果形成了"读者初看起来十分陌生的世界，正如从前的观众看抽象艺术的世界那样。"弗朗克先生详细分析了这部小说，发现把各章连接起来的不是任何一种延续的行动，既不是身体的动作，也不是思想活动，而是形象和象征的应用，"在整个阅读的时间性活动过程中"，必须不断把这些形象和象征互相参照。他作出的结论认为，既然《夜林》中的意义单位往往是一个或一串短语，"它就把小说中空间形式的进化推进到实际上与现代诗歌沒有区别的地

步。”

把弗朗克先生的理论应用于一部思想不那么晦涩玄奥、而同样是空间形式的小说，弗吉尼娅·伍尔芙(Virginia Woolf)的«达洛威夫人»，就更能证明其正确。«达洛威夫人»全书描写的时间是1923年六月里的一天。在这一天里，我们在伦敦城的某几个区里观光；闻到大都市的各种气味；听见公共汽车和一架飞机的喧声，还有乞丐的吵闹声；遇见商店里的顾客、公园里的游人和大街上熙来攘往的人群。我们也在几家人家进进出出，一个医生的诊所，还有几家商店。弗吉尼娅·伍尔芙在具体的时间和地点这两个界限之内，描写了克拉丽莎·达洛威和其他几个对于理解主要人物和各种复杂主题十分必要的人物。在巴恩斯小姐的«夜林»中，医生是把好象互不相关的各部分连接起来的因素，伍尔芙小说中也有这样的连接因素，但不是延续的行动或者思想，而是在小说的空间里不断反复出现的某些象征和意象——达洛威夫人举办的晚会，这是全部小说发展的终点，议院塔上大钟的钟声以及表现时间和声音的其他主旨(motifs)、太阳的意象、似乎随便从«辛白林»和«冬天的故事»[1]中摘引出来的诗句、花的象征、未说明身份的人物等等——所有这些都综合成总的效果。我们必须注意这些象征和意象，把它们与主要人物联系起来，否则克拉丽莎和塞普提默斯这两个人物就会失去特性，整个作品也就毫无意义了。我们几乎必须眞正静止地站在空间里，不仅和人物一起，而且我们自己也在时间上来回移动，这样才可能通过“反射式参照”把整体中的各个部分拼起来，“在一个时间的片刻里从空间上去理解作品，而不是把它看成一个序列。”

各门艺术之间的相互关系常常可以帮助批评家更深刻地理解他所研究的作品。但我们可以更进一步说：艺术家本身也可以通过这样的类比获得好处。T·S·艾略特在论“诗的音乐”⑧

1) 这两部作品都是莎士比亚晚期的传奇剧。

这篇文章里，就明确地论述了研究音乐可以给诗歌带来什么好处：

> **“我认为诗人研究音乐会有很多收获。……我相信，音乐当中与诗人最有关系的性质是节奏感和结构感。……使用再现的主题对于诗象对于音乐一样自然。诗句变化的可能性有点象用不同的几组乐器来发展一个主题；一首诗当中也有转调的各种可能，好比交响乐或四重奏当中不同的几个乐章；题材也可以作各种对位的安排。”**

读到这里，我们不禁想起艾略特的«四个四重奏»，并且想把这组诗的形式与相应的音乐形式作一个比较。海伦·伽德纳小姐(Miss Helen Gardner)⑨进行了这种比较，而且发现这一比较是富有成效的。她详尽的分析加深了我们对这些诗的理解，也证实了诗人上面阐述的那种理论。

«四个四重奏»由四首诗构成，每一首诗都以一个与人的全部经验中某一时刻相关的地方命名。本特·诺顿、东科克尔和小吉丁都是英国乡村的名字，萨尔瓦季干地则是靠近新英格兰海岸的一群岩石。每一首诗都分成五部分，伽德纳小姐把它们看成是“都有自己内在结构的五个乐章。”第一乐章“包括陈述和反陈述”，类似于“严格奏鸣曲式一个乐章中的第一和第二主题”。第二乐章以两种不同方式处理同一个主题，伽德纳小姐把它的效果说成是“象听同一旋律用不同的两组乐器来演奏，或者配上了不同的和声，或者听见这个旋律被改为切分节奏，或者被作成各种复杂的变奏。”第三乐章与音乐的类比关系少一些；第四乐章被看成一个“简短的抒情乐章”，然后是第五乐章“再现诗的主题并有对个别人以及对整个主旨的具体发挥，然后达到第一乐章中的矛盾的解决。”

伽德纳小姐不仅要我们注意这组诗明显依照音乐形式原则的结构，而且指出了意象、象征和某些辞句的重复使之获得一种更深的、扩展的意义。艾略特本人也描述了这种“意义的音乐”，但沒有特别提到«四个四重奏»。他写道：

> “词的音乐可以说是在一个交叉点上：它的产生首先来自它与前后各个词的关系，与它的内容其余部分的关系；而且还来自另一种关系，即在那特定上下文中这个词的直接意义与它在别的上下文中所有的其他意义之间的关系，与它的或多或少的联想之间的关系。……我在这里的目的是要特别指明，一首‘音乐性的诗’就是这首诗具有音乐型的声音，构成这首诗的词汇具有音乐型的第二层意义，而这两种音乐型是统一不可分割的。”⑩

伽德纳小姐在考察了«四个四重奏»的音乐结构和主题材料的处理之后，在艾略特的意象处理中又发现了另一点与音乐类似的因素，这些意象“在它们的上下文中或在与其他反复出现的意象的联合当中，不断以变化的形式反复再现，正如音乐中一个乐句以变化的形式反复再现一样。”当我们第一次接触到这些意象和象征的时候，它们似乎很普通、明显而且平常，但是，“在它们重新出现时就发生了变化，好象我们听见一个乐句用另一种乐器演奏出来，或转成另一个调，或与另一个乐句揉合在一起，或以某种方式转化、变换一样。”伽德纳小姐的分析利用艾略特本人暗示过的方法，向我们揭示出我们自己很可能想不到的“倾听”的办法，大大有助于我们认识这位诗人的作品。⑪ 由于这种努力达到了令人满意的效果，就提供了方法去理解也懂得这种“词义的音乐”的别的诗人的作品。毫无疑问，象伽德纳小姐进行的这类研究，只有在音乐形式方面具有足够修养的人才可能胜任。

我们还可以在此顺便举出另一个例子，说明另一种艺术的知

识，这次是绘画，对于理解一首诗有些什么帮助。这个例子就是赫伯特·里德爵士(Sir Herbert Read)在他写的一首诗里探索梦的形成与诗的形成之间的对应关系。[12]在这种探索中，里德清楚地说明了艺术中的超现实主义和文学中的超现实主义的关系，说明了两者的来源都是心理学，正是心理学促成了超现实主义的发展。对诗中使用的韵和意象作了一番研究之后，里德把这样的诗，即超现实主义的诗，描述为"梦幻内容的显现，梦幻潜伏的思想被转变成感性形象或可见的场景；也就是说，抽象的东西重新融入它所从来的具体形式当中去。"

到此为止我们一直讨论的是各门艺术的关系而没有谈到时代或文化影响的共同特性。已经有人指出，认识艺术表现的某一种媒介的原理，可以提供研究另一种全然不同的媒介的方法。我们现在来看看文学和艺术由于处于同一时期而存在的对应关系。在这里很难绕过影响问题，也很难避免这样的暗示，即同一时期不同的艺术形式是在同样的影响下发展的。

赫尔穆特·哈兹菲尔德(Helmut Hatzfeld)的《从艺术看文学》，就是考虑到这种影响的可能性的一部颇有气魄的专著，作者把这本书的副标题定为"研究法国文学的新途径"。把研究局限于一个国家的文学和艺术有很多明显的好处，其中一条是考察相同因素条件下的两种艺术，从而更容易揭示出互相反映的关系，而这一条好处绝不是无关紧要的。哈兹菲尔德考察文学和艺术的基本理论，就是认为把同一文化时期内不同的艺术形式并列起来，必然会增加可能的解释。把一首诗或一部小说放在一幅画或一件雕塑作品旁边，很可能会揭示出文学作品新的意义，可以说明同一主旨或主题"根据诗人和画家各自的领域和媒介"得到的不同表现，可以证明相互的影响和启发。不过，这种比较研究强调的是"时代的文化类型"。

哈兹菲尔德在考察同一时代的文学和艺术作品时，让"相关各例证背后共同的精神根源"证实他的比较。从这种文化与艺术

表现相互关系的广泛研究中得出的结论是，对于任何特定历史时期的文学和艺术，都可以从七个范畴去加以研究：1.用图画阐释作品本文的细节，2.用作品本文说明图画的细部，3.用构图艺术说明文学的概念和主旨，4.通过文学阐释绘画作品的主旨，5.和6.文学艺术中的文学语言形式和文学文体的表现，7.文学和艺术的交界。⑬

哈兹菲尔德的方法的确有助于说明文学和艺术，并加深了我们对艺术表现性质的认识。比较洛兰[1]的风景画和拉辛[2]戏剧中的对话，可以更突出十七世纪诗人和画家都主张的形式美概念以及自然的理想化的剪裁。夏多勃里昂[3]作品中那种详细的描写、诗意浓厚的语言和忧郁的情调，都可以在吉罗德——特里松[4]、德拉洛歇[5]、大卫[6]和杰拉尔[7]等人的绘画作品中找到印证，他们都为发展那种追求异国情调、追求"没有灵魂的形体美"的浪漫精神作出了一些贡献。要理解韩波[8]《灵光集》中的"神秘"一诗那种"晦暗、隐秘和不可解的东西"，在高更[9]的画《雅各与天使搏斗》当中就有一把钥匙，而梵·高作品中那种心理冲突在爱

1) 洛兰（Claude Lorrain，1600—1682），法国风景画家，革新古典风景画，刻意表现大自然的诗情画意，对后世风景画的发展很有影响。

2) 拉辛（Jean Baptiste Racine，1639—1699），法国古典主义戏剧的代表作家之一。

3) 夏多勃里昂（François-René de Chateaubriand，1768—1848），法国浪漫派作家。

4) 吉罗德-特里松（Anne Louis Girodet-Tricson，1767—1824），法国画家，所作《在墓地里的阿达拉》取材自夏多勃里昂的作品。

5) 德拉洛歇（Hippolyte Delaroche，1797—1856），法国历史画和肖像画家，作品的手法技巧是学院派式的，但主题和情调则富于浪漫意味。

6) 大卫（Jacques Louis David，1748—1825），法国古典主义画家，画风严谨，技巧成熟，对整个欧洲绘画都有很大影响。

7) 杰拉尔（François Pascal Simon Gérard，1770—1837），法国肖像画家和历史画家，大卫的学生。

8) 韩波（Arthur Rimbaud，1854—91），法国象征派诗人。

9) 高更（Paul Gauguin，1848—1903），法国后期印象派画家。

米尔·凡尔哈伦[1]的诗中也可以找到。比较库尔贝[2]的《奥南的葬礼》和福楼拜在《包法利夫人》中对恩玛的入葬的描写，是另一个在形式和内容上都同样很有说服力的类比。这两者都是用精确的细节描绘来给人一幅人生中某个特定时刻的客观图画。哈兹菲尔德的研究也许在定义和选择例子上有些不尽正确的地方，甚至也可以批评这一研究的理论基础，有时他的比较是牵强附会。但是，这种研究却的确有助于加深对文学和艺术的认识，的确提示了采用语言分析方法的可能性。

研究文学与艺术的关系的另一种方法见于喀尔文·布朗(Calvin Brown)的《音乐与文学》。⑭布朗不是去探讨从文化和语言分析观点进行的类比，而是把文学与音乐的关系的研究基于这两者的共同因素、它们互相协作的情形（从民间叙事诗到歌剧）以及作家影响音乐家、音乐家影响作家的实例。布朗关于文学和音乐的关系提出的例子太多了，很难说明他的方法。但是，论惠特曼和艾肯[3]的两章却可以表明对同一种文学形式的两种不同分析方法。对惠特曼的"当紫丁香最近在庭园中开放"，作者分析了象征的音乐式的发展，这是一个"音乐文盲"无意识的、被灵感激发而完成的音乐式处理。在布朗看来，这首诗不是哀悼林肯的死，而是"诗人头脑里复杂而优美的各种关系的交织，许多以前沒有什么意义的事物通过这种交织而得以象征一个复杂的体验"（第194页)。论艾肯的一章在题材上就是一个对照，因为这一章所论的诗人是自觉而有意识地按照音乐的原理来写诗。布朗利用他关于艾肯的意图的知识，从艾肯诗中举出大量例子来说明诗人所使用的音乐形式的结构，并作出结论说，艾肯是历来最成功地

---

1) 爱米尔·凡尔哈伦（Émile Verhaeren, 1855—1916)，比利时诗人和剧作家。

2) 库尔贝（Gustave Courbet, 1819—77)，法国画家，现实主义的代表人物。

3) 艾肯（Conrad Aiken, 1889— ），美国诗人和小说家，诗作特别讲究音乐性的音韵和结构。

利用音乐象征和技巧的人，他“让我们听见了这种飘渺飞逝的心灵的音乐的全部协奏”（第207页）。布朗没有考虑历史发展或任何共同文化背景的反映——在这一研究中他把全部音乐和全部文学作为自己的研究范围。布朗的著作虽然没有哈兹菲尔德的《从艺术看文学》那么有趣，但引起争论的地方也较少，在比较问题和研究方法这两方面，也无疑能给人更具体的收益。

艺术史是对文学和艺术的比较研究产生影响的领域之一。亨利希·沃尔夫林(Heinrich Wölfflin)的《艺术史原理》(1915)提出了艺术是在看待和感受事物的方式的基础上进行创造的理论。沃尔夫林主要讨论文艺复兴和巴罗克风格的对照，认为它们各自的特点反映了不同的感觉水准，并指出巴罗克风格是文艺复兴风格自然发展的产物，而不是一种衰落，其间的变化可以通过从五个不同的方面去看艺术品而得到证实：即形象本身（直线式的到美术化的）、空间布局（平面到深度）、局部构成整体的方式（明显的局部到统一的整体）、结构（闭合到开放）以及整体的概观（清晰到模糊）。沃尔夫林的原理的重要意义在于对文学史家的影响，为文学史家们提供了解释文体风格的类似手法。德国的奥斯卡·瓦尔泽尔(Oskar Walzel)⑮和瑞士的弗里茨·斯特利希(Fritz Strich)⑯把沃尔夫林的方法应用于英国文学（莎士比亚）和德国文学，获得了一定的成功。

把艺术史原理应用于文学史这类尝试的意义在于，可以由此发现不能把一种艺术媒介的基本概念简单地借过来，应用于哪怕是同一时期的另一种艺术媒介，尽管这两种艺术形式可能含有某些共同因素。因此，形式和风格不会有完全对应的发展，解释某一艺术形式的原则必须是来自作品的性质本身。注意同一时期的一种艺术形式无疑可以启发解释另一种艺术形式的概念，但却不能简单地转移过来。哈兹菲尔德的研究并不是要建立解释同一时期文学和艺术的基本概念，而只是提出七种方法，用这些方法通过艺术阐释文学，可以增强我们对文学和艺术的理解，但不必坚

持认为有完全对应的发展。

通过艺术风格和艺术批评来描述和解释文学的一次较近的尝试，是怀里·塞弗尔(Wylie Sypher)的《文艺复兴风格的四个阶段》。[17]这位作者的出发点正是沃尔夫林和瓦尔泽尔以后的其他人也都发现了的问题——把文艺复兴与巴罗克艺术相对比往往会把问题简单化，不适当地把艺术硬框进某一种类型，而不考虑不能框进两个极端中去的所有的变化形式和运动。塞弗尔的方法完全以风格为基础。他不谈各门艺术风格之间的对应，而宁可用风格之间的"类似"("analogy")这个术语来描述艺术反映社会变化的种种方式，每一种风格都有它"本身的进化、演变和最终的消亡"(第7页)。在这些风格开始形成出现的时候，常常有各门艺术之间技巧的"交换"，这时一种艺术的技巧向另一种艺术渗透，如雕刻进入绘画、叙事进入音乐、水彩进入油画等等。在出现几种技巧的结合或互相渗透时，也就是塞弗尔所谓风格的"转换"："音乐中的音诗(tone poem)使用绘画和叙事的技巧，在三种互相对立的技巧的交汇之中产生出一种暧昧不明的艺术类型，其中固有地带着非音乐的色彩和叙事因素"(第9页)。正象有风格的类似那样，也可以有形式的类似——即艺术家安排题材的方式上的类似——塞弗尔认为，"如果我们能够找出文艺复兴时期各门艺术在形式上的类似，我们大概就能不仅为文学，而且也为绘画、雕塑和建筑明确界说文艺复兴时期变化的风格的作用过程，这种风格出现、演进、再出现，终于在一种严酷的等式里化为一个零"(第10页)。

塞弗尔就这样研究了三个世纪的文学、绘画、雕塑、建筑，指出它们风格上的变化怎样反映出赋予这些风格以特性的各种因素——有时是纯粹的，有时又是风格的转变期——而且指出这些风格怎样构成连续的四个阶段：文艺复兴、格式化时期、巴罗克时期和巴罗克晚期。然而，这些风格并不是在每一个国家里都同时发展变化的。一国与另一国，一种艺术与另一种艺术，都有

"时差"。甚至同一位艺术家的作品也可能在不同时候反映不同的风格。

现在可以来分辨一下这一研究领域里的不同派别。对过去的成就和现在的努力表示极度怀疑的一派，在韦勒克和华伦的《文学论》中得到了权威性的表现。⑱ 韦勒克先生写的该书第十一章，"文学与其他艺术"，构成了文学研究"外在"的（因而也是不能令人满意的）途径中的最后一种，在某种意义上也可以说是其顶点。这一章极出色而且简明扼要地概述了从贺拉斯到瓦尔泽尔以来的理论和实践，然后在结束时提出一个严厉的警告：不要过早地进行综合。

> "只有当我们成功地建立起了一套分析文学作品的术语时，我们才能够划分文学时期的界限，而不是把它们分成由'时代精神'控制的玄妙实体。勾划出这种纯粹文学演变的轮廓之后，我们才能够问，这种演变是否多多少少也和其他艺术似乎已经弄清楚的演变过程相似。正如我们可以设想的那样，答案绝不会是一个直截了当的'是'或者'否'。它将呈现出有分有合、亦同亦异的复杂形态，而不会是平行发展的线索"（第124页）。

但是，纯理论家的审慎态度并不是大多数在这个领域里从事研究的人的态度。这些研究者活动的中心是1941年创办的《美学与艺术批评杂志》。这份杂志充满了生动的争论，但是它所代表的团体，即美国美学学会，却一直努力进行综合，不管这种综合是多么暂时的和试验性的。亨格兰（H·Hungerland）在对学会发表的一次会长演说（1956年）中，既指出了冲突，又指出了调和办法：

> "一场'相对论'与'普遍论'的假冲突妨碍了对审美

现象的科学研究。……我倒想提出，一般的‘审美反映’大概最好能定义为一系列有部分重合的区域的核心。这些部分重合的区域就是对文学的审美反映、对音乐的审美反映等等，我们不应该要求总的定义要适用于一切区域的一切方面。”⑲

人们发现这份杂志一再号召大家，尽管有互相冲突的理论，还是要把工作进行下去：“我并不同意许多美学家的看法……认为评价的适当与否主要取决于一种能令人满意的批评理论。”或者，“我们不应该再希望用形式主义理论去代替情感论的理论，反之亦然。我们不必在这之间作出选择，如果选取其中之一，也很有可能忽略了某些有价值的东西。”⑳但是，能够说明在各门艺术及其相互关系理论方面开展广泛活动的最实在的文献，则是这份杂志的年刊，由亨格兰编定的“美学及相关领域最新论著选目”。

对理论不那么感兴趣，却更注重文学观点的是现代语言学会的“文学与其他艺术”讨论小组。在这个讨论小组宣读的论文往往论述一个作家与姊妹艺术的关系。这里的一个重要的副产物也是一份年刊书目，在1959年曾经发表过一份摘要。㉑

这种研究以全部艺术为领域，从单个艺术品之间的偶然联系直到整个文化时期文学艺术作品互相渗透的极为复杂的情形，可以有无数值得研究的题目。研究各门艺术的这种方法也绝不是牵强的。严肃的艺术家和批评家都随时意识到，文学与艺术间存在着“天然的姻缘”，而且几乎毫无例外地承认，这种姻缘本身就包含着构成比较分析之基础的对应、影响和互相借鉴。有时候，艺术家本人就意识到自己的主题、布局技巧、形式安排和思想的发展方式其实属于另一门艺术的范畴。这种意识也许只是提供一点启示，但也可能在实际表现中变得更明显。例如莱辛、波德莱尔、T·S·艾略特等人就为这种意识及其成果提供了很有说服力的例证。对于比较学者说来，这一点的意义还在于：文学与其他艺

术的关系并不是批评家的臆造，而是艺术家们自己也承认的事实。

原注

① 参见兰逊的《世界的实体》（伦敦和纽约，1938）和费格森的《戏剧的概念》（普林斯顿，1949）。与新批评派有关的另一些人和另一些批评家也感觉到了这个互相理解和分析的问题。像I·A·理查兹的《意义的意义》（伦敦和纽约，1923）、威廉·燕卜荪的《七种类型的含混》（伦敦，1930）、克林斯·布鲁克斯和罗伯特·华伦合著的《论诗的理解》（纽约，1938）以及《论小说的理解》（纽约，1943）等等，都说明意识到了在批评中使用语言必须明确清晰。

② 属于综合这一范畴的艺术形式显然是歌剧和芭蕾舞，因为它们都必须依靠作家、音乐家、舞蹈动作设计者、道具制作者和服装设计者等等的共同努力。本文不讨论这类研究，但读者可参看讨论这些艺术形式的两篇论文：略尔文·布朗的"歌剧之谜"，载《音乐与艺术》（佐治亚州阿申市，1948），第87—99页，以及约瑟夫·雅赛尔，"艺术的变体和综合"，载《美学与艺术批评杂志》，第14期（1956），第318—23页。

③ 纽约1949年版。

④ 《伊尼德》，J·W·麦克卡尔译（纽约，1934），第二部。

⑤ 《拉奥孔》，E·C·毕斯利译（伦敦，1913），第14页。

⑥ "文学中的空间形式"，《斯瓦尼评论》，第53卷（1945），第225页。弗朗克先生申明他的文章的目的是"把莱辛的方法应用于现代文学"。

⑦ 弗朗克先生的论文有三分之一篇幅是详细分析这部小说，因为此小说能够说明反射式参照的原理。

⑧ 《艾略特散文选》，约翰·黑华德编（企鹅丛书本，1953），第66—67页。

⑨ 《T·S·艾略特的艺术》（伦敦，1949），第37—48页。

⑩ 《艾略特散文选》，第60页。

⑪ 对艾略特的《四个四重奏》全然不同的分析，尤其与贝多芬的《A小调四重奏》，作品132号相比较的分析，可参看霍华德·霍华斯，"艾略特、贝多芬和J·W·N·沙利文"，载《比较文学》杂志第九卷（1957），第322—32页。霍华斯先生坚信，艾略特尤其喜爱贝多芬这首"病后痊愈、感谢上帝"的四重奏，并力图说明艾略特在组成《四个四重奏》的各诗中在形式上再现贝多芬的格调所取得的不同程度的成功。然后他又说明，沙利文的《贝多芬传》的思想甚至某些辞句怎样出现在艾略特的诗中。海伦·伽德纳认为艾略特写《四个四重奏》时，一开始就把它构思为一个整体，霍华斯的看法恰好相反，认为这组诗是在几年期间按照贝多芬《四重奏》的五乐章格式逐渐写成的。霍华斯的论文对于说明他认为艾略特所受的影响很有启发性，但却过多地依靠"假定"、"也许"、"大概"、"推想"和"如果"，使人难于尽信。

⑫ 赫伯特·里德，《现代艺术的哲学》（纽约，1955），第143—48页。

⑬ 赫尔穆特·哈兹菲尔德，《从艺术看文学》（纽约，1952），第211—23页。

⑭ 《音乐与文学：各门艺术的比较》（佐治亚州阿申市，1948）。

⑮ 《各门艺术的互相阐发》（柏林，1917）。

⑯ 《德国古典派与浪漫派，或完美与无限》（慕尼黑，1922）。

⑰ 《文艺复兴风格的四个阶段：文学和艺术中的演变，1400—1700》（纽约，1955）。

⑱ 韦勒克与华伦，《文学论》（纽约，1956）。

⑲ H·亨格兰，"再论审美反映"，载《美学与艺术批评杂志》第16卷（1957），第32页，43页。

⑳ K·阿申布伦纳，B·C·赫尔在《美学与艺术批评杂志》发表的论文，第18卷（1960），第108，393页。

㉑ A·R·纽曼，《文学与其他艺术：1952—1958书目选录》（纽约，1959）。

庞德、艾略特与比较文学的概念

〔美〕哈利·列文
龚文庠 译

两位文人，都有名气，
艾略特发现了新天地，
庞德却只发现了他自己。

上面的诗句引自1922年匿名发表的一首评述美国诗人的打油诗«批评的寓言»(*A Critical Fable*)。从发表的年代看来，诗里对这两位作家的评价还真有点预见性。龟兎赛跑这个并非批评的寓言大致上也预见了这两位诗人交织在一道的文学生涯。庞德长艾略特三岁，他因而是各项文学活动的首创者和发起人。他的创见和宣言，他的翻译和尝试使他成了后来称之为"现代派运动"的核心人物。那时候，使他后来闻名于世的大多数短诗都已经出版；但他那"颇有些长的诗"——«诗篇»(*Cantos*)却将要洋洋洒洒写它十五年，而且将要记载他如何焦躁地堕入社会动乱的危险漩涡。然而此时T·S·艾略特才刚刚发表使他崭露头角的«荒原»(*The Waste Land*)，他对文坛的影响也才刚刚开始。此后他将循规蹈矩地成长为地道的英国国教核心人物。当这位受人尊敬却又略显刻板的"艾略特先生"获得并巩固了自己的地位时，豪放不羁的庞德正在扮演着各种角色：从普罗帕修斯到孔夫子，从休·萨尔文·莫伯利(**Hugh Selwyn Mauberley**)到埃兹拉大

叔[1]。这位文学家不断和社会发生着冲突。在他悲惨遭遇的后期，这冲突更是闹到了不可收拾的地步：庞德被控犯了叛国罪，又因神经错乱而被关押起来。

上面所引匿名诗的作者很快就被人发现是艾米·洛威尔。这一小册讽刺诗可以算作《批评家的寓言》（*Fable for Critics*）的续篇，那是她的亲戚詹姆士·罗素·洛威尔[2]发表于十九世纪的作品。艾米·洛威尔曾与庞德在意象派的问题上发生争执，这或许使她对庞德的批评愈为苛刻。庞德和T·E·休尔姆（Hulme）[3]一样主张表现具体的意象和使用清晰的语言；庞德为此发起的文学运动曾经短暂地汇入英美诗歌的一个新流派。他与万众一致主义者（Unaimistes）相呼应，作了一个国际主义姿态，将他所编的一部选集命名为"*Deś Imagistes*（意象主义者）"。这个法文书名中的不定冠词是否表明，除了书中所选的作者之外，还有未入选集的同路人，还有未见诸文字的或不为人知的意象主义者呢？这时的庞德还不是那么专断，但他却认为艾米·洛威尔女士盗用了他的观点，她把意象主义变成了"艾米主义"。艾米·洛威尔指责庞德除了自己谁也没有发现。从他的《诗篇》中处处可以为艾米的批评找到例证，例如第85节《钻石机》（*Rock-Drill*）中的"从技巧（$T\acute{\varepsilon}\chi\upsilon\eta$）回到自身（$\sigma\varepsilon\chi\upsilon\tau\acute{o}\upsilon$）"。不过作为一个文学技巧的探索者和实践者，他对当时文坛的影响实际上超过了同时代的任何人；他在发现和造就天才方面表现出的眼力和热情在现代文学史上留下了光辉的一页。例如他在帮助艾略特创立自己的风格时所施加的令人瞩目的影响就在这位晚辈诗人的《荒原》献辞

1) 庞德曾以普罗帕修斯和莫伯利为题写过两首诗歌：《颂塞斯特斯·普罗帕修斯》（1917）和《休·萨尔文·莫伯利》(1920)。普罗帕修斯是古罗马诗人。"埃兹拉大叔"即庞德自己，他的全名是Ezra Pound。

2) 艾米·洛威尔（1874—1925），对现代诗歌发展产生过影响的美国诗人和批评家。詹姆士·洛威尔（1819—1891），美国诗人、批评家及报刊编辑。

3) 休尔姆(1883—1917)，英国批评家及诗人，意象派的奠基人之一。

中得到了承认。艾略特称庞德为"最卓越的大师"——但丁就是这样称呼阿诺特·丹尼尔（Arnaut Daniel）的。不过在进行比较的时候我们应当记住，但丁究竟比丹尼尔更胜一筹。

至于在开创新的文学领域方面，庞德肯定比艾略特更富有探索精神，尽管他远不象艾略特那样始终如一。他们的意象主义同路人理查德·阿尔丁顿（Richard Aldington）[1]说，在诗的领域之外，庞德那渊博的学识奇怪地出现了一些无知的空白。相形之下，通过学习哲学，艾略特受到过更严谨的训练。全然不同的文风反映出这两个人天差地别的秉性。庞德永远是推动者、改革者，永远在呐喊，在呼吁，在论战。艾略特以节制闻名，庞德却截然不同，他的表达方式"是咆哮，不是呜咽"(《诗篇》第七十四节)。艾略特审慎得简直象个法官，他总是用一大堆保留意见来束缚自己，还时而故意装作迂腐的学究，时而嘲讽地摆出自省的姿态。庞德或许会象通常那样不耐烦地发问："艾略特和我相比，谁虚渡了更多的光阴？他总在侍候或者是哄骗那些蠢材；我呢，总在急急忙忙把白痴们甩开。"两位作家迥然不同的个人风格互相得到了补充，这倒更有利于他们去实现共同的文学主张。他们大致相同的出身也同样产生出对比的效果。两位诗人都出生于美国中部的古老家族，都在美国东部念大学，又都进入了研究生院深造，希望将来当教师或做学者。两人都曾经为了完成学业而渡过大西洋；庞德靠旅行奖学金出国准备一篇关于罗佩·德·维加（Lope de Vega）[2]的论文，艾略特则去巴黎大学和牛津大学学习哲学。

在那动乱的年代，这两个人都移居到了国外，尽管他们各自的境遇注定会很不相同，第一次世界大战却使他们来到了同一个地方。由于他们的美国血统和所受的教育，这两位作家为英国的文学

1）阿尔丁顿(1892—1962)，英国诗人、小说家。

2）罗佛·德·维加(1562—1635)，西班牙诗人、剧作家，西班牙戏剧的开创者，其作品在欧洲戏剧发展史中占有重要位置。

生活带来了特殊的影响。亨利·詹姆斯自然是在时间和空间上联系这两位作家的纽带，虽然研究生的经历加深了他俩的怀旧之情，而且他们探索新的领域以及创立个人风格的努力又都在战后纷繁的动乱和纠葛中遇到了阻力。庞德可以用一首回顾往事的打油诗为自己辩解：

……爱伦·坡、惠特曼、韦斯勒[1]，在国外才成就了
声名，
他们当时哪能指望什么好运，
连最伟大的亨利·詹姆斯那完美的文笔
都未能赢得波士顿人的欢心！

对这位一心想当作家的美国青年庞德来说，要想做一个“严肃的艺术家”就只有仿效詹姆斯的先例。他经常说，“艺术之乡在都会。”伦敦就是世界之都会。他在写给威廉·卡洛斯·威廉斯(William Carlos Williams)的一封回信中说：“伦敦，我亲爱的伦敦，它是诗歌之乡。”过了十四年，又经过了一场战争，在战后的四年中庞德一直住在巴黎（“各种思潮的试验场”），以便于顺应，或者说是参与推动国际间文化活动的变革潮流。虽然在二十年代巴黎曾是各种艺术活动的发源地，但庞德在这里很快就感到失望了。象那些各奔前程的英国诗人一样，他也隐退到了意大利。然而在拉帕洛居住二十年后，庞德竟被遣往一个环境严酷得多的隐居地——在华盛顿附近官办的圣伊丽莎白疯人院，他被关押了十三年。他死在1972年，这是他获释后的第十四年，也是他在爱达荷州的赫里出生后的第八十七年。他被葬在威尼斯。1908年他的第一部诗集就在那里出版。

庞德总是不满于现状，总在徒劳地追求理想的文化环境。

---

1) 韦斯勒(1834—1903)，美国画家，一生中大部分时间生活在英国和法国。

艾略特说他“拒绝适应任何环境”，这句话既说明了庞德对环境的抵触，至少也同样程度地说明了艾略特本人的善于适应。艾略特的发展始终循着一条单一的、周而复始的路线：从圣路易斯出发，经过祖籍新英格兰来到东科克——他的《四重奏》(*Quartets*)的最后一部所描写的地方。艾略特的坟墓座落在此，他的清教徒祖先也正是从这里出发去寻找新大陆的。鉴于这些原因，我们更容易把他看作是后期的那个国教主义者，而不是早期的叛逆者。反传统的思想曾经为他，也为庞德赢来“醉酒的农奴”和“布尔什维克文人”之类的称号。艾略特1927年加入英国国籍并成为英国天主教徒之后，在他哈佛大学时期的教师欧文·白璧德(Irving Babbitt)[1]怂恿下——正象他后来回忆时所说的——他在论文集《献给兰斯洛特·安德鲁斯》[2]的序言中发表了激烈的正教宣言。在《关于兰伯斯宫的感想》[3]，他显得简直比坎特伯雷大主教更象一个天主教徒。在《追随异神：现代异教入门》中，他宣布将同时代的几个重要人物革出教门。那些错误地发表于1933年、错误地发表在汤姆斯·杰佛逊大学的弗吉尼亚州演说将被悄悄地从艾略特代表作品的名单中删除。他的《关于文化定义的笔记》又回到安诺德[4]式的怀旧主题：从二次大战造成的后果到一系列由于显然已经过时而得到净化的社会理想。

艾略特习惯于将庞德与白璧德相提并论，这或许会使不了解这两个人的读者吃惊，而了解这两个人的读者则会更加感到意外。庞德与白璧德的主要共同点在于，他们各自都对艾略特的文艺批评观施加过很大影响：白璧德通过讲授思想史；庞德则通过对艺术鉴赏力的锤炼。艾略特逐渐意识到，这两个人都激起了他的传统主义宗教观点，而他们自己却并不皈依宗教。在他看来，白璧德的新

1) 白璧德(1865—1933)，美国批评家。

2) 安德鲁斯(1555—1626)，英国神学家，圣经翻译者之一，温彻斯特主教。

3) 兰伯斯宫，坎特伯雷大主教在伦敦的宫殿。

4) 安诺德(1822—1888)，英国著名诗人和批评家。

人道主义需要从基督教中找到道德依据，而庞德越来越热衷于“社会信贷”[1]。这不过是“圣恩”的廉价替代品。通过这种对比，艾略特有一次推测说：“如果庞德留在国内……他可能成为……一名比较文学教授。”庞德在沃巴什学院作语言教师时任期未满就弃职而去，教比较文学可能更会使他感到为难，因为这门学科的教师名额本来就不多，而白璧德主持的系里又只要教法国文学的教师。艾略特可能会反对他的堂兄查尔斯·W·艾略特校长在哈佛大学推行的选修课计划。艾略特所选的研究生课程多以旧日的古典主义课程为基础。然而白璧德将现代社会纷乱的弊病归咎于浪漫主义运动的课程却对艾略特产生了很大影响，并为他的文艺批评观奠定了基础，使他转向了夏尔·莫拉斯(Charles Maurras)和于连·邦达 (Julien Benda)[2]这样的法国反浪漫主义批评家。艾略特作为访问教师在巴黎大学学习时遇到了中世纪文学学者W·H·索菲尔德 (Schofield)，他是哈佛大学比较文学系主任。还应当指出的是，乔治·桑塔雅那 (George Santayana)[3]的《三位哲学诗人》——哈佛大学的第一本比较文学论文集正是在艾略特快毕业时出版的。

庞德在追忆往事时或许会说，他“在1901年前后就已经开始探讨欧洲文学的比较”。这不会晚于他在宾夕伐尼亚大学念一年级的时候。尽管他在拉丁文和一些现代语言方面受到良好的训练，但他完全凭着自己的努力成了一个早熟的比较文学学者。他可能会抱怨他的先生们不敢跨越各系间的界限。庞德可能是在那位西班牙文明第一主义者雨果·勒纳特 (Hugo Rennert) 指导下写的博士论文；在获得硕士学位之后很久，他仍与研究伊丽莎白时

---

1) 英国社会经济学家C·H·道格拉斯(Douglas，1879—1952)提出的经济学理论。

2) 莫拉斯(1868—1952)，法国政治批评家；邦达(1867—1956)，法国小说家、批评家。

3) 桑塔雅那(1863—1952)，美国哲学家和诗人，曾在哈佛大学任教。

期戏剧的权威菲力克斯·谢林（Felix Schelling）一直保持着友好的通信联系，他和学校其他教职员却已经久不来往了。然而从他们的通信中可以看出，与学校断绝来往并非出于庞德的本意。信中多处对那所大学的状况进行了嘲讽，不过他往往还是喜欢扮演一个离职教授的角色。在伦敦，他也象艾略特一样为成人教育班讲学。在那里有一次他遇到了自己未来的妻子。有时候庞德公布出他希望建立的超级大学（super-college）的筹备计划，还通过信件散发教学大纲，例如他曾将"总体文化"（kompleat kulture）的函授课程寄给艾丽丝·巴里（Iris Barry）。从词源学上讲，他认为自己是*dilettante*（爱好者），而不是*connoisseur*（行家）。他不仅将比较文学当作一门学问，更将它当作一大乐趣。他既想搞研究，又想当导游。向游客指出至今未被发现的美景，这是他最大的乐事。访问拉帕洛的青年信徒都到这只有一名教职员的"埃兹拉大学"来求教。

艾略特用不着象庞德这样作即兴表演。凭着从白璧德那里承受的历史观，他可以在C·H·格兰金特（Grandgent）指导下阅读但丁的著作，在F·N·罗宾逊（Robinson）指导下阅读乔叟的著作，在G·L·基特里奇（Kittredge）指导下阅读莎士比亚的作品，在G·P·贝克（Baker）指导下阅读伊丽莎白时期的戏剧，在E·K·兰德（Rand）[1]指导下阅读拉丁诗歌。然而直到他读到亚瑟·西蒙斯（Arthur Symons）[2]写的《文学中的象征运动》时，或者到他应邀为学生杂志写一篇评论J·G·胡尼克尔（Huneker）的《自我主义者》的文章时，他才感觉到欧洲大陆跳动的脉搏。值得注意的是，为艾略特引路的那些人不是学者而是自由撰稿作家。艾略特的论文写得很有特色。如果不是爆发了战争，他会获得博士学位，然后顺利地成为一名哈佛大学教授——这对文学将是不

1） 这些人都是艾略特在哈佛就读时的教师。

2） 西蒙斯（1865—1945），英国诗人及批评家，英国象征派运动的代表人物之一。

可估量的损失。作为一个诗人、批评家、编辑和文豪，他获得了各种文学奖和荣誉学位。尽管他不象自由撰稿的庞德那样具有教师的秉赋，他却逐渐陷进了学术界的圈子，而到处受敌的庞德却脱离了伦敦和巴黎的各种运动，脱离了“那些小型杂志，它们的消亡使诗歌获得自由”。庞德投入了影响更为深远的事业，卷入了更加重大的争论。从翻译和编辑被他称之为“不幸的”基多·伽瓦尔桑迪（Guido Cavalcanti）[1]的著作时起，他就打消了当一名职业学者的念头，据他自己说，一走进大英博物馆阅览室，他就放弃了做学问的打算。“根据人眼的疲劳极限，我计算出一个人一天至多能读多少页书；这个人至少要花掉一生中5％的时间来思考，这段时间也要扣除。于是我否定了学究式的读书方法。人一定能找到其它方式来利用如此丰富的文化遗产。”

当庞德的学业进入高级阶段时，他放弃了正规教育。这个旧书商式的学者尽量给自己涂上勤奋自修者的色彩。如果与未来主义和同时期欧洲的其它流派相比，他的意象主义在学术上有更深的根底，那么，照尤金尼奥·蒙达勒（Eugenio Montale）[2]的说法，这种根底似乎来得有些侥幸，他的学识也只是“一种速成的、旁门左道的学识”。葛特露·斯坦因（Gertrude Stein）[3]当然不会听从庞德的指教，他说庞德是“一个乡村教师，教乡下人，他是个好老师；教别人，他不够格。”庞德千里迢迢从爱达荷州的赫利村来到这里，他对H·L·门肯（Mencken）[4]说，待在国内“开发荒地”是吃力不讨好的事情，他自己是在国外履行爱国的义务——以外国记者和报刊编辑顾问的身份促进文化交流。他的许多讥讽愚昧大众的文章都可以用福楼拜的名言作标题：“向狭隘的地方

1） 伽瓦尔桑迪（1255—1300），意大利诗人，但丁的朋友。

2） 蒙达勒，意大利现代诗人和批评家。

3） 斯坦因（1874—1946），美国女作家，大部分时间生活在巴黎，其诗歌的风格曾对20年代美国作家产生过影响。

4） 门肯（1880—1956），美国作家、批评家和报刊编辑。

主义开战。”有一次他的确使用了这样的标题。然而在世界主义和自吹自擂的“世界公民”的鲜艳外衣下，庞德在许多方面仍然是偏狭的。艾略特在英国扎了根，学会了一口英国腔，拿着折拢的雨伞，戴着硬顶礼帽。庞德离开美国越久却越把自己当作美国人。他揶揄青年时代所见闻的乡村陋习，而且使用那鼻音很重的乡村学者闲聊的口吻来写他的书信体散文。

庞德在芝家哥的杂志《诗刊》上预言了美国文艺复兴的到来。他在写给杂志主编哈丽特·门罗（Harriet Monroe）的信中说：“和美国文艺复兴相比，意大利的文艺复兴简直象在炊壶里兴风浪！”与此同时，在为《新时代》的英国读者写的一组文章中，他似乎不那么趾高气扬了，只是说“我的祖国美国可能发生文艺复兴，”不过美国还沒有完全脱离它的中世纪，它面临着一次觉醒，而不是一场起义。美国的文艺复兴将不会目光短浅地局限在本国范围内。在为门罗女士的杂志写的一篇文章中，庞德说，美国诗人应当了解和学习法国和英国的优秀诗人，不是为了摹仿，而是为了创新。他问道：“你写的是美国诗歌，还是诗歌？”他甚至反对开设美国文学课：“照这个道理，我们也可以专开一门美国化学，完全不理会别国的研究成果。这并不是爱国主义。”如果庞德一直把英国和法国当作文明的典范，那是因为这两个国家沒有“向‘民族主义’的叫嚷让步，”或者，“说得更透彻一点……沒有向‘种族主义’的叫嚷让步。”尽管詹姆斯的例子再次说明英美文学的连续性，但对一个作家来说，仅仅掌握英语是不够的；除了英文什么语言也不懂的批评家不配谈诗。庞德曾打算编纂一部十二卷的世界名诗集，它将取代“帕尔格雷夫（Palgrave）[1]那个老朽”的选本——那是维多利亚式的狭隘心胸的产物。由于庞德向麦克米兰公司提出了这个建议，而该公司却正在靠帕尔格雷夫编的《金

1） 帕尔格雷夫（1824—1897），英国诗人及选集编纂家，牛津大学教授，英国诗人丁尼生的好友。

库诗选》(*Golden Treasury*) 赚大钱，所以这项建议没有引起什么反响。

文艺批评的最终标准，在庞德看来，是一种直接标准："一种不受某段时间和某个国家局限的普遍的标准，即世界文学的标准"——这番话又是对哈丽特·门罗说的。芝加哥或纽约所仿效的样板并不一定非得是伦敦而不是巴黎、布拉格"或别的什么地方。"在另一篇文章中他用斜体字强调说：**"英国人的技巧是从海峡对岸抄来的。"**他从巴黎给玛丽安娜·莫尔 (Marianne Moore) 写信时说出了他的心里话——对于乔叟之后的英国诗人，他的兴趣越来越淡薄，他越来越急于摆脱一切盎格鲁——撒克逊的影响。在向乔伊斯 (Joyce) 征求文稿时，庞德为《小评论》辩护说，"《法国信使》(*Mercure de France*) 太陈腐了，它不能充当世界文学的唯一仲裁者!!!"《法国信使》新近失去了它的主要批评家雷米·德·古尔蒙 (Rémy de Gourmont)[1]——拉丁精神的捍卫者及象征派诗人的主将。虽然庞德在古尔蒙的名字上标出一个生疏的语音符号，而且从不忘记在他的姓前加一个大写的介词De，但他总把古尔蒙称作自己的亲密朋友，还要加上动听的赞语。靠颂扬易卜生和攻击爱尔兰戏剧文学之偏狭起家的乔伊斯一定会欣尝庞德在为他而发起的这场斗争中所采用的战略。《都柏林人》被荣耀地拿来与斯特林伯格 (Strindberg)、佩雷斯·加尔多斯 (Pérez Galdós)、赫尔曼·邦 (Herman Bang)、弗朗西斯·雅姆 (Francis Jammes)[2]等人的作品相比，尤其是与福楼拜的著作相比。福楼拜是乔伊斯的法国前辈，就象朱尔·拉福格 (Jules Laforgue)[3]是艾略特的前辈一样。福楼拜是检验文笔优劣的

1) 古尔蒙 (1858—1915)，法国批评家、小说家。他最先承认象征派诗人的地位。

2) 斯特林伯格，瑞典剧作家、小说家和诗人；加尔多斯，西班牙小说家、剧作家；雅姆，法国诗人及小说家。《都柏林人》是乔伊斯1914年发表的短篇小说集。

3) 拉福格(1860—1887)，法国象征派诗人，他的风格对20世纪诗歌产生过很大影响。

权威试金石，他在某种程度上继承了司汤达。人们常将福楼拜的名字与乔伊斯相提并论。为了和主张诗歌要甜蜜悦耳的维多利亚诗人唱反调，庞德反复使用他的这句格言——先前曾是维克多·雨果的格言——诗歌也可以写得象散文一样。庞德还指出，最好的散文多是出自海峡的彼岸。

庞德时常使用**比较文学**这个词汇，但他所说的比较文学似乎主要并不意味着学者式的研究和历史的阐释。他批评这种方式，说它"很少，或者从来不去探索'文学价值的比较'"。他心目中的比较文学近似于哥德的"世界文学"概念，也就是对世界文学极为热心的实践者所持的观点。实际上，从庞德文学实践的本质来看，他时常将比较文学降格成了他所说的"比较诗学"。他认为，从罗马诗人懂得希腊文的时代算起，比较诗学"至少有两千年历史"。庞德——还有艾略特——最崇拜的诗人但丁既能用拉丁文和普罗旺斯语，也能用意大利文写诗。庞德仿效但丁，他的《诗篇》中未发表的两卷是用意大利文写的；艾略特早期的几首诗也是用拉福格式的法文写成。1910年庞德25岁时——当时他与研究生院的关系还很密切，尤其离不开他自选的那些课外讲座——发表了《罗曼语精神》，从此成了一名批评家。"这不是一本语言学著作，"这本书一开头就既羞涩又高傲地向有修养的读者说了一段气度不凡的开场白。"称它为比较文学著作也只是客套而已。"在第二页他就更为明确地宣称："我们需要的是一门能用同一尺度衡量忒俄克里托斯 (Theocritus)[1]和叶慈(Yeats)的学问……"庞德不是运用这一尺度在各种作家之间量长较短，而是写出一系列文章，从晚期拉丁文化，从11—13世纪法国、意大利的一些吟唱诗人，从但丁和罗佩那里汲取新鲜营养；他也曾违背自己的准则，将弗朗索瓦·维庸 (François Villon)[2]与沃特·惠特曼进行

1） 忒俄克里托斯（公元前约325—267年）希腊诗人，牧歌的创始人，作品多描写田园生活。

2） 维庸(1431—1463)，法国抒情诗人。

了很有见地的比较。

这种并列的对比——如果选取恰当，观点也新颖的话——可以使我们更清楚地认识被比较的作家。但话说回来，这种比较也可能过于牵强、武断，譬如二十四年之后庞德曾这样咄咄逼人地问道："……如果不与伽瓦尔桑迪比较，谁能评价唐恩（Donne）的优秀诗篇呢？"如果硬要为这句荒谬的问话辩护的话，我们只能作这样的解释：庞德坚信，所有的诗人都通过各自的写作技巧而互相联系在一起，衡量诗人的优劣必须根据他们的这种相互关系，特别要看诗人能给进取者怎样的教益。每一代人都必须面临考察与修正"传统"的任务，这可能包括发掘（如11—13世纪吟唱诗人）和引进（如象征派）。做这件工作需要进行大量的观察和辨别，不过可能更需要进行庞德所说的"剔除"工作，也就是艾略特说的"驱除邪魔"。魔鬼常常是迷住了上一代人心窍的那些人（如史文朋〔Swinburne〕和弗朗西斯·汤姆逊〔Francis Thompson〕）[1)]，尽管在排列的过程中有些人的地位往往被颠倒了，例如庞德不惜牺牲华兹渥斯和柯勒律治来抬高克雷布（Crabbe）和兰德（Landor）；[2)]比起马拉美（Mallarmé）来，庞德更喜欢戈蒂埃（Gautier）。庞德对门罗说，"我的伟人祠相当庞大，"不过那里没有为爱伦·坡和品达（Pindar）留下位置，而弥尔顿则被贬到了最低的座次。最杰出的伟人似乎都选自浪漫派阵营。除了海涅（"先贤之一"）而外，庞德对日耳曼文学兴趣不大；对斯拉夫文学他实际上从不过问。然而他的想象力弥补了上述缺陷，使他的眼界超越了西半球的界限。他投身到向西方普及东方文化的工作中，这使他成为——按艾略特那喻义颇多的说法——"为我们时代发明了中国诗歌的人。"

艾略特从白璧德那里继承了对东方思想的兴趣。他在C·R·

---

1) 汤姆逊(1859—1907)，英国诗人。

2) 克雷布（1754—1832），英国诗人；兰德（1775—1864），英国诗人及散文家。

兰曼(Lanman)指导下学过梵文，还跟J·H·伍兹(Woods)学过印度哲学。他曾用《奥义书》[1]中的话来祝福《荒原》，然而这却可以被看作是他同东方文化的告别辞。自从皈依天主教之后，他似乎赞同了吉卜林（Kipling）那种冷漠的态度——东方是东方，西方是西方。艾略特在他那本思想倒退的著作《追随异神》中说："我认为，不懂德语，不象亲临德国社会的人那样了解德国人民，就不可能理解康德和黑格尔。同样，作为一个西方人，我不明白，既对中文一窍不通又没有长期接触过中国上流社会的人怎么能理解孔子？"尽管庞德对圣经愈来愈不以为然，远隔重洋的距离却未能阻断这个倔强的人与东方的联系。对意象的崇拜可能很自然地通过日本的俳句将他的兴趣引向了中国的表意文字。在构思出《中国》的初稿之后，也就是在恩内斯特·费诺罗萨（Ernest Fenollosa)[2]的早夭之后，当时的处境幸运地将他的兴趣转向了能乐戏剧和表意文字，他等于是在与已经去世的费诺罗萨继续合作。庞德从一开始就把翻译当作他的一项主要工作。对新技巧的试验使作家逐渐成熟，也使文化得到复兴。庞德如此看重翻译，他偶尔甚至会喜欢译文甚于原著：加文·道格拉斯（Gavin Douglas）的《伊尼特》译本比维吉尔的原著好；奥维德的《变形记》——"用这种语言写成的最美的书"——比不上亚瑟·戈尔丁（Arthur Golding）的译文。庞德论荷马著作翻译问题的文章写得比马修·安诺德更精辟，更全面。那些将庞德贬斥为"轻率从事的翻译家"的人没有看到他在重新创作古英语著作《航海家》时，在用二十世纪的节奏再现普罗帕修斯的挽歌时所投入的技巧和辛劳——他绝没有逐字逐句地翻译，而是在运用想象力进行再创造。

庞德坦率地承认，他的文章"多是权宜之作"，是为在世的和已经去世的同行们作宣传，是同"严肃的艺术家"之类的现代

1) 《奥义书》系印度古典文献《吠陀》之一部。

2) 费诺罗萨(1853—1908)，美国东方学家、教育家和诗人，曾长期在日本居住、教学及从事对东方文化艺术的研究。

派同行们一道“与古人和半古人争斗。”庞德可以把“细节铺陈”(Luminous Detail)的方法解释得合情合理，不过他的辩护只能归结出这样的结论：作家需要有特别敏锐的眼睛和耳朵。他将注意力从实践中的诗人移向了可以教诲的读者——那些粗通文艺之道的人们。他增开了书单，编写出自学练习，在«读书入门»和«文化指南»中“简化了世界文学的概念”。然而正象写«诗篇»的情形一样，庞德的提纲是不能作数的；在三十年代逐渐加重的压力下，他的计划落了空，只写出了一些私人札记。在这些笔记里他的意识由诗的用词流向了金融问题。庞德在谈到他的莫伯利时说，“他忠实的珀涅罗珀是福楼拜”[1]——如果可能的话，福楼拜也是庞德自己的珀涅罗珀。所以他自己的典范就是返家途中的奥德修斯。庞德耽搁在半道，与惯会用妖术骗人的经济学及意识形态纠缠了起来。他不会忘记他的福楼拜。他曾忘了标出«萨朗波»(Salammbó)[2]的音调符号，这是一个小纰漏，不过除了他又有谁会用一个颚化符号来取而代之呢？当这位教书先生布置作业时让学生们“至少读一本半”斯汤达的著作时，学生们哪能提得起精神呢？在«文化指南»的末尾，他举起双手引用了一句拜伦的话来为自己辩白：“我希望他能把自己的注释再解释一番”。尽管庞德缺乏乡村教师式的耐心，葛特露·斯坦因的风格却正好与他相反。

艾略特认为自己的文章和庞德的同属一类。艾略特的文章是“写作实验班式的批评”，因而自有它的长处与缺陷。作为“创作活动的副产品”，他的文学批评总带着自信的口吻。只有对照他诗歌的原文才能真正读懂他的文章。艾略特的风格是“含蓄”，庞德的风格是优雅；艾略特将自己和庞德与从悉德尼（Sidney）到安诺德的这支自豪的英国诗人评论家队伍联系了起来。这支队伍凭着它的成员们的写作才华建立了威望，它的杰出发言人是德莱顿

1) 珀涅罗珀是古希腊神话中英雄奥德修斯之妻。奥德修斯在特洛伊战争结束后历尽艰险回到故乡与妻子团聚。

2) «萨朗波»是福楼拜1867年写的历史小说。

(Dryden)、塞缪尔·约翰逊、柯勒律治。从这一点——还有其它许多方面——看来，艾略特将自己更紧密地与英国文学的主体联系在了一起。然而他的观点不可避免地要遭到来自海峡对岸的非难，还要受到经典著作所树立的一整套样板的检验。艾略特是个亲法派而不是亲英派，他甚至拿不准是否值得开设一门英国文学课。他指摘布莱克 (Blake)[1]任性而又古怪："我们离大陆、离我们的历史并不遥远，还没有到丧失我们所需要的文化教养的地步。"当艾略特评论十七世纪英国神学家约翰·布莱姆霍尔 (John Bramhall) 时，他必定要拿波苏威 (Bossuet)[2] 来作比较；但是当评论弥尔顿和德莱顿这样距离遥远的诗人时，他却用马拉美来作试金石；在艾略特的思想和作品中处处都可以感觉到波德莱尔的影响。纪德 (Gide)[3]的一句话能顿时解开柯勒律治之谜，拉辛《贝瑞尼斯》一剧纯净的语言使伊丽莎白时代的大杂烩《哈姆莱特》黯然失色。艾略特的珀涅罗珀是拉福格："我从他那里比从用任何语言写作的任何诗人那里获益更多。"他乐于作出这样的断言：英国文学"没有古典时期，也没有经典诗人，"尽管他实际上并不为此感到惋惜。

面对这显然并不崇尚古典的时代，艾略特自称是一个古典主义者。作为来自美国的移民而不是土生土长的英国人，他本可以与欧洲大陆建立更密切的联系。有几年他象乔伊斯一样靠为一家银行经管对外通信的工作为生。他对翻译的兴趣几乎与庞德一样浓厚，曾经译过圣约翰·帕斯 (St·John Perse)[4] 那篇难对付的《远征》，译文细微地体现了作者的原意。拍拉图的希腊文、斯宾诺萨 (Spinoza) 的拉丁文和F·H·布莱德里 (Bradley)[5]的

1) 威廉·布莱克(1757—1827)，英国诗人、版画家和神秘主义者。

2) 波苏威(1627—1704)，法国神学家。

3) 纪德(1869—1951)，法国作家。

4) 帕斯，法国诗人和外交家，1960年获诺贝尔文学奖金。

5) 斯宾诺萨(1632—1677)，荷兰哲学家；布莱德里(1846—1924)，英国玄学派思想家。

英文帮助艾略特练就了严谨善辩的文体，因此他能用有条不紊的论证——这与庞德的文风大相径庭——来表述自己的见解，总结自己的论点。象庞德一样，他的诗歌和散文都自然地从摹仿但丁起手，最后又回到但丁那里。艾略特宣称，若要学写诗，从但丁那里“可以比从别的英国诗人那里学到更多东西。”他怀疑庞德更倾心于伽瓦尔桑迪而不是但丁，因为伽瓦尔桑迪更是一个个人主义者。但丁不仅是“欧洲众贤”之魁首，他比后来的作家更优越，因为他曾经充当过统一的欧洲文化的代言人。尽管艾略特并不低估民族差异造成的重大影响，但面对这种差异他仍然坚持说：“我不相信在互不往来的情况下欧洲各民族的文化能够繁荣起来。”二次大战后不久，他曾就欧洲文化统一问题向德国作过三次广播讲话。在一次关于美国文学的讲座中艾略特提出，不先当本民族的作家就当不了全人类的作家：

> 谁能比奥德修斯更象希腊人？或是比浮士德更象德国人，比唐·吉诃德更象西班牙人，比哈克·芬更象美国人？然而这当中每一个人物都是世界各地一切人所共有的神话中的原型。

艾略特心目中的“全人类文学”尽管十分具体，却没有超出西方文明的范畴。在有关I·A·理查兹（Richards）[1]的一条注释中，艾略特提到庞德与白璧德，把这两个人对中国哲学的共同爱好说成是“抛弃了基督文明的传统。”庞德在一封写给艾略特的伙伴F·V·莫利（Morley）[2]的信中——一封具有讽刺意味地用他那种乡土方言草草写成的信——表达了他的担忧：艾略特将不会赞成他追随异教神：“他不愿在一本论文化的书中看到中国人

1） 理查兹（1893—1979），英国文学批评家。

2） 莫利，美国新闻工作者。

和黑人。这正是这个唯一神教徒可憎的愚昧之处……”

就传统的问题重新发表权威性见解的必然会是艾略特，即使在他重新认识反复更新的艺术问题时也是如此。他特别指出，每过一百年左右文艺批评就要使文学来一次改组。他说：“这项任务不是革命，而是调整。”每一项发明、每一种复旧都要波及文学的总体，而总体的结构永远在“随着新事物的引进而更改。”表达这一观点的那篇论文，《传统与个人才智》总共不到十页，却具有极重的份量。庞德或者会对文章的措词提出意见。他会说，谈论那些不朽的业绩未免使文章显得阴气沉沉，应当使用更有生气的语言。庞德会讥讽说，向市侩们让步并且学究式地迁就平庸的作家，这种做法“帮了艾略特先生的大忙，使他顺利地上升到英国舆论仲裁人的高位。”由此看来，与他的同行庞德相比，艾略特是一个更真诚的天主教徒。庞德总是坚持他清高的趣味，不肯轻易妥协，而艾略特却承认自己暗地里喜好侦探小说和杂耍剧场。艾略特的伟人祠里虽然主要供奉的是但丁，但伊丽莎白时代的戏剧家和玄学派诗人们[1]都占据着显要的位置，更不用说象征派诗人以及优秀的现代作家了。

在文学的交易所里艾略特是个灵活的投机家，他对行情的估价是有计划地进行的。在“武断的青年时期”，他曾不恰当地苛求于弥尔顿和歌德，在他成熟一些的时候，他能够体面地纠正自己的错误。艾略特赞赏的批评方法是“比较与分析，”他警告人们不要犯“判断与臆想”的职业性错误。他赞誉W·P·科尔（Ker）的学术成就，庞德也同样赞赏这位学者。W·P·科尔的可贵之处在于能坚持运用比较的方法。艾略特在相当有见地地分析伊丽莎白时代作家和玄学派诗人时也运用了同样的方法。他关于“伊丽莎白时代对塞尼伽[2]著作的翻释”的研究是一篇探讨文体和

1) 玄学派诗人指英国17世纪堂恩、赫伯特（Herbert）、沃恩（Vaughan）等诗人。

2) 塞尼伽(公元前 4 年—公元65年)，罗马哲学家，曾写过论斯多葛哲学的著作。

想的杰作，它使庞德的“关于伊丽莎白时代古典主义者的笔记”显得既武断又肤浅。然而在“莎士比亚与塞尼伽的斯多葛主义”一文中，“比较与分析”却向“判断与臆想”让步了。艾略特在这篇文章里搬出但丁和厄克威那斯[1]来贬低斯多葛派的信仰。他在国会图书馆作的讲演“从爱伦·坡到瓦勒里（Valéry）”，权威地评价了一系列在文学上相当有影响的人物，他与这些人都有直接的交往。作为维吉尔（Virgil）研究会理事长，艾略特在发言中提出了圣佩韦（Sainte-Beuve）提过的问题：“什么是经典？”他很自然地举出维吉尔这位罗马诗人作为样板，说他具有在别的作家身上很难看到的两个特点，一是“成熟的智力”，二是“历史的意识”。艾略特读书的时候老师曾经在同一年內布置了评论《伊利亚特》和评论《伊尼特》[2]两份作业，这促使他进行了一次繁重的比较文学练习。尽管那时他“发现研究希腊语比研究拉丁文有意思得多，”他还是承认，“……我喜欢维吉尔，因为我不喜欢荷马。”如果艾略特从研究《奥德赛》起手，他或许会得出不同的结论。

庞德从研究《奥德赛》开始，即使读的是法文或拉丁文译本，他也十分称颂荷马，而维吉尔却被他贬为“二流诗人，荷马的丁尼生（Tennyson）式翻版”。在艾略特的但丁式旅途中庞德扮演了与维吉尔如此相似的角色，这也许是两人五十年交往中最大的讽刺。艾略特戴上了所有可能得到的桂冠，庞德却因为未被准许颁发给他的一项文学奖而引起了人们激烈的争论[3]。既然两人都已经离开了文学舞台，对他们评头论足也就沒什么妨碍了。“你爱什么，什么就存在。”庞德在他最感人的《诗篇》第八十一节中作

1） 厄克威那斯（1225—1274），意大利神学哲学家。

2） 相传为荷马所作的史诗《伊利亚特》和维吉尔的史诗《伊尼特》写的都是特洛伊战争的故事。

3） 在庞德死前几个月，美国艺术与科学研究院以庞德信奉反犹主义和法西斯主义为由，拒绝授给他“爱默生——梭洛文学奖”。

了自白："从空中去获得一个生机勃勃的传统……" Culture（文化）这个高雅的词汇已经大为减色，它如此清楚地显示出美国的艺术与精神生活中所缺乏的东西。庞德开了个小玩笑，将这个词拚成了Kulture。在严肃的场合他借用了*Paideuma*（启迪）这个希腊字，由于里奥·弗罗贝尼厄斯（Leo Frobenius）在论原始时期非洲的著作中使用了这个字，它就具有了人类学的涵义。庞德为这个词重新下了定义："在某一特定时期处于萌发状态的各种观念的复合。"他在早期的文学生涯中曾经为文艺复兴的出现而疾呼，到了中期他却又开始为"一个新的启迪时期"而呐喊。人们看到，庞德为文艺的更新作出贡献的时候正是他文学生活中最富有创造力的时期。虽然庞德离弃了美国，他却还不断地在著述中提到这个国家；然而作为一个莫伯利所说的"半野蛮的落后国家"，美国被提到的次数越来越少了。庞德在写给R·P·布莱克默（Blackmur）[1]的信中强调说，使美国现代化和文明化的任务必须通过"大西洋两岸的交流"来完成。这种相互启迪的关系能够满足美国的另一种需要——在时间以及空间上的延伸。与庞德的贡献相比，艾略特所作的贡献差不多同样广泛，但却更为系统。他们努力的目标一致，同样是为了达到维吉尔那样的高度，也就是艾略特所称道的"成熟的智力"和"历史的意识"。

1）布莱克默，美国批评家、诗人。

罗曼·罗兰和东西方问题

〔法〕 雅克·鲁斯

罗 芃 译

罗曼·罗兰早年就相信人类是有一致性的，从他开始文学活动的时候起，他就认为艺术和科学应该强调这种一致性。一八九三年初，他在日记中写道："……透过千变万化的形式，不断地揭示人的一致性，这是艺术和科学的主要目的。"

以后，罗曼·罗兰收到许多信，说从他的小说《约翰·克利斯朵夫》主人公的身上认识了自己。发信人大都是欧洲人和美洲人（包括北美和南美），然而也有一些是中国人、日本人和印度人。罗曼·罗兰认为这正是人类一致性的证明。

"他们当然给他[1]穿上了自己的衣服。"罗曼·罗兰补充说。不过他认为这是细枝末节，无关宏旨，因为服装尽管不同，血肉却是相连的①。至于讲到他们之间的自然差别，罗曼·罗兰在一九二四年向一个名叫敬隐渔[2]的中国人解释说，在他看来，人类种族之间只有极其微弱的差别，这些差别可以互为补充，因而倒是人类的共同财富，一点都不能丢失。

有了这样的思想倾向，罗曼·罗兰就不能不对东方发生兴趣。诚然，一九一四年战争的前几年创作《约翰·克利斯朵夫》的时候，他憧憬的首先是一个统一的欧洲；诚然，在《约翰·克利斯朵夫》

1） 指约翰·克利斯朵夫。

2） 敬隐渔，四川遂宁人，生卒年月未详。曾经翻译《约翰·克利斯朵夫》前几章，在《小说月报》发表，因译事同罗曼·罗兰通信。一九二五至一九二九年间留学法国。

这部小说里他向所有的自由知识分子发出紧急呼吁，号召他们同心协力建设一个“兄弟般的欧洲”，然而这不过是因为在他的思想里，统一的欧洲是人类走向某种形式的世界联邦的第一步。有了这样的联邦，世界和平就有了保障。

其实，罗曼·罗兰从一九〇五年起就以世界公民自居了。后来他在谈到«约翰·克利斯朵夫»的时候曾经说过："我写这部小说是为了先行联合西方各大民族，然后再去努力把世界各大民族不分种族、不分血统地联合起来。所以在这以后，我把联合扩大到整个欧洲，继而又进一步扩大到了欧亚两洲。"

这番话是在一九三九年的一篇文章中讲的，不过从一九一五年海尔曼·黑塞[1]向他表白了对印度的景慕之后，东西方问题就一直在他脑际盘旋，他的眼光那时就已经转向东方，因为他知道“明天的太阳一定会从这里升起”。

一九一六年，他在日记中说，他不喜欢“欧洲人”这个称谓，他宣称："我是属于人类的，我是人，我要到处去寻求人的祖国。"

同年八月二十一日，他向朋友儒弗（Jouve）解释说，他要做法国人，但是又要不光做法国人；他不否认祖国，因为祖国和宗教是崇高的激情，但是应该超越“祖国”阶段，进入更高的“人类”阶段。他希望停留在“祖国”阶段的人能登上他所在的更高阶段，如果做不到，无妨停在原地喘口气，“可是我，”他斩钉截铁地宣布，“我是绝不走下坡路的。”

一九一六年七月，维也纳自然研究所所长艾尔温·汉斯利克博士（Dr.Erwin Hanslick）向罗曼·罗兰提供了科学根据，证明他对“人类大同”的追求是与历史的演进相符的，罗曼·罗兰的决心因此更加坚定了。汉斯利克博士七月十五日给罗曼·罗兰

1) 海尔曼·黑塞(Hermann Hesse 1877—1962)，瑞士作家，原籍德国，曾称东方是“心灵的祖国和青春”。

寄去他的几篇文章，对东方[1]、印度和中东文化进行了综合分析，使罗曼·罗兰看到了各种不同的、对立的文化正在走向兼收并蓄的统一，正在走向人类大同的综合理想，欧洲和亚洲重要的社会与道德特点将在这个理想中汇合成磅礴的交响乐章。罗曼·罗兰高兴地看到，这已经不再是诗人的梦幻，而是一门以对自然和精神进行严格充分的研究为依据的科学：历史、地理和心理的比较。②

罗曼·罗兰立刻开始热心地宣传他的观点。一九一六年八月二日，他给一个年轻的美国人——瓦尔多·弗朗克（**Waldo Frank**），他刚刚办起一份杂志——写信说，对于头脑清醒、积极热情的优秀艺术家和科学家来说，向人类大同的理想坚定迈进的时刻已经到来，这就要求新老大陆的欧洲民族把他们的思想财富和亚洲、印度和中国正在复苏的古老文化融合在一起。

在此前不久，一九一六年四月，一位瑞士青年学者[2]（斐利耶博士之子）在日内瓦作了一个报告。这个报告给罗曼·罗兰展示了一千年前亚洲全盛时期的文化，使他当时对亚洲的热情越发高涨起来。报告人描绘了一个湮没在丛林中的所谓“印度罗马城”的残败景象，描述了经历过一千五百到二千年的繁荣，把佛经精神和«一千零一夜»的神奇故事结合起来的全部僧伽罗文化。在那个时期，不管伤害了什么人的性命，都是不可宽恕的罪行，因此当着对印度南方的入侵迫使僧伽罗人拿起武器抵抗消灭入侵者的时候，他们为丧命的敌人竖起堂皇的纪念碑，下令象膜拜上帝一样向这些死人顶礼。

罗曼·罗兰在日记中扼要地复述了报告的内容，然后这样言简意赅地评论说：“人类的顶峰早已成为过去，我们正在走下坡路。”

---

1) 原文如此，显然指中国、日本等远东地区。下文还有把亚洲同印度、中国并列这样不甚合逻辑之处。

2) 可能指阿道尔夫·斐利耶（Adolphe Ferrière 1879—1960），瑞士教育家。

当时的僧伽罗人就已经不但在人与人之间实行博爱原则，而且推及一切生物，这是报告中最令罗曼·罗兰激动的地方。自从他读了斯宾诺莎的著作以后，一直把博爱原则当作梦境，当作缥缈的理想珍藏在心中。

不过，罗曼·罗兰认为人与人之间仅仅以兄弟相处是不够的，还必须了解兄弟的思想，他希望人类的心灵彼此能够息息相通。

因此，一九一八年，他向欧洲对亚洲的无知提出批评，认为这是不可原谅的，他写道："我们对有几千年历史的神秘亚洲茫然无知，而也许用不了五十年，亚洲就会用它力量和精神的触角把我们裹挟起来。"同时他又认为，双方都有过失。一九二六年九月，他对加里达斯·纳格（Kalidas Nag）批评了亚洲对欧洲的冷漠，他说："欧洲和我们这些人是两回事。"一九三一年他对甘地表示，印度只从英国了解欧洲使他很遗憾。

他认为欧洲和亚洲彼此的这种态度是很不幸的，其所以不幸，主要是因为这会给双方都带来痛苦。首先，他认为欧洲经过了一九一四年到一九一八年的可耻撕打，已经没有力量拯救自己了。一九一九年八月，他在给罗宾德拉纳特·泰戈尔的信中开诚相见："为了拯救欧洲，单靠它自己是不行的，这一点已经看得很明白。亚洲的思想从欧洲的思想得到教益，同样，欧洲的思想也需要亚洲的思想。这两者就好比人脑的两个半球，有一个麻痹了，整个肢体就会萎缩，必须恢复它们的联系和健康的发展。"③ 一九二一年四月二十五日，他又对泰戈尔说，他感到亚洲对人类的前途至关重要，因为如果眞象他所担心的那样，欧洲正在急遽地把自己推向衰落，那末就该由亚洲来重新夺回其古老的优势了。他明确指出，到那时出现的应是具有神圣和博爱思想的亚洲，而不是充斥暴力和仇恨的亚洲。疯狂的欧洲曾经千方百计地煽动暴力和仇恨，结果坑害了自己。这一点是最要紧的。

两年以后，他再一次对欧洲的前途感到忧虑，于是他又想到

了亚洲接替欧洲地位的问题。一九二三年六月七日，他在致多班夫人（Madame Taupin）的信中说，欧洲在戕害自己，随着它的衰落，亚洲将会在人类的演进过程中占据愈来愈重要的地位。

同年，给多班夫人写信后的第四天，他在致泰戈尔的信中说："欧洲和亚洲的联合，在未来几个世纪中可能将是人类最重要的任务。"

就他个人而言，他发觉印度引起他深沉的亲切感。一九二三年三月二日他甚至对泰戈尔这样说："印度的灵魂——您的光辉思想和甘地火热的心就是它的体现——是我的祖国，它更加广阔，我被疯狂的欧洲捆伤了的手脚在这里舒展开了……您听我这样说，或许会感到快慰的。"六月十一日的信又说："现在，对我来说，印度不是异域，而是我古老的故土，是我最伟大的祖国，我是在内心深处找到它的。"一九二二年四月，一个印度青年、泰戈尔的学生和朋友加里达斯·纳格在拜访罗曼·罗兰时告诉他说，他从《约翰·克利斯朵夫》里，特别是从《燃烧的荆棘》和《复日》这两章里，差不多逐字逐句地读到了赞美昆瑟篸和湿婆[1]的古老吠陀诗的思想和语言，而这些诗罗曼·罗兰肯定是不知道的，这使他又惊奇又兴奋。罗曼·罗兰由此想到，他自己"一定是从亚洲高原上下来的首批雅利安人的末代子孙——这批雅利安人现在已经消失在西方民族之中了。"

罗曼·罗兰以其特有的对责任的敏锐意识想到，使他同印度结下缘分的这种亲切感，对于他是否意味着某种道德责任。实际上他曾经说过，他很可能"有一个使命需要完成，有一个命中注定的终身职责"：为欧洲和亚洲的联合而工作④。

而他有这样的习惯，当他认为责无旁贷时，他是绝不逃脱的。

于是，他开始积极筹划"欧亚友谊之家"，杜阿麦尔[2]和他

1) 昆瑟篸和湿婆都是印度教和婆罗门教的主神。

2) 杜阿麦尔（Georges Duhamel 1884—1966），法国作家。

将作为法国的代表。他和友人隆尼格尔（Roniger）一道研究了这个计划。一九二五年一月，他主动提出同泰戈尔进行磋商，因此当泰戈尔说他不能按照原定的日程（在意大利旅行后）来访时，他大为失望。到一九二六年六月，泰戈尔到维尔纳夫[1]来看他，他利用这个机会把计划向泰戈尔作了介绍，并和他交换了意见，在场的有隆尼格尔和杜阿麦尔。根据这个计划，要建立一座拥有国际性档案资料以及欧亚两洲书刊杂志的国际中心。有理由认为，罗曼·罗兰把甘地也吸引到这个计划中来了，因为那位把一生献给甘地的英国妇女斯累德小姐（Miss Slade）一九二六年七月寄给罗曼·罗兰一盒她拍摄的甘地和他学生们的照片，送交"友谊之家"作为档案资料。

罗曼·罗兰还想仿效伦敦国际笔会俱乐部的样子成立一个"欧亚社团"（Cercle«Eurasie»）。另外，从他一九二六年九月给加里达斯·纳格的一封信里可以知道，他通过杜舍纳夫人（Madame Duchêne）向国际妇女保卫自由和平联盟法国支部建议，用"欧洲民族和土著民族的关系"作为支部年会的总议题。他特地为每个东方国家推荐两名代表，一名代表土著人的观点，一名代表欧洲人的观点（这样便可以展开殖民问题的讨论）。至于当事国英国和美国，他写信给阿尔伯特·史威策尔博士（Dr. Albert Schweitzer），请他为这两个国家挑选代表。

罗曼·罗兰致力于向周围的人宣传这样的观点：东西方的联盟比以往任何时候都更加显得必不可少，而且对任何一方都是必要的。他作为伦敦国际笔会俱乐部的名誉会员，在俱乐部的一次演讲中说："我们现在谁也离不开谁，是其他民族的思想培育了我们的才智……不论我们知道不知道，不论我们愿意不愿意，我们都是世界公民……印度、中国和日本的文化成了我们的思想源泉，而我们的思想又哺育着现代的印度、中国和日本。"

1） 维尔纳夫（Villeneuve），瑞士小城，罗曼·罗兰曾在这里长期居住。

另外，无论是在通信中还是在与来客的谈话中，罗曼·罗兰都晓以大义，其影响遍及世界各地。我们在上文说过，一九一六年给美国人瓦尔多·弗朗克的信就是本着这样的精神写的。一九一九年三月，他竭力想说服德国医生盖欧格·尼古拉依（Georg Fr.Nicolaï）教授——他觉得尼古拉依对黄种人和亚洲人表现出一种本能的厌恶。他对尼古拉依说，他认为美洲可以成为欧洲和亚洲的中介。

同一个月里，他写信给保尔—瓦扬·古久里，说到可以把美洲当作势均力敌的两大对立人类——欧洲和亚洲的连接线，他解释说，因为“在我们未来的理想里再也不能把亚洲遗忘了……人类智慧是离不开这两股互为补充的力量的。”

一九二三年，高尔基给罗曼·罗兰写信，夸大了欧洲的作用。信中说，作为一个俄国人，他认为“人类首先是指欧洲”，是欧洲哺育了世界的思想，信的末尾激动地高呼：“欧洲万岁！”罗曼·罗兰回信说，他充分认识到欧洲文化的价值，然而它并不是独一无二的文化，还有其他文化存在。他接着说，他不能对欧洲以外地区的贡献视而不见，尤其不能忽视亚洲的作用。因为，如果说今日的亚洲靠欧洲思想滋养，那它不过是收回过去的施予罢了。然后，罗曼·罗兰发挥了早期浪漫主义提出的一个论点（主要是由施莱格尔兄弟和赫尔德[1]在一八一五到一八二〇年间提出的）：亚洲是文化的摇篮。他说：“我很想知道欧洲有什么真正的发明创造。所有的宗教都是外来的；重要的哲学思想也一样。欧洲的艺术，溯本寻源都要追到亚洲或埃及。至于说到那个大名鼎鼎的科学，欧洲人是很自负的，然而一百二十年前赴埃及考察的法国学者提出的疑问日益得到证实，埃及人和伽勒底人几千年前就已经掌握的数学、光学、天文学、地质学等方面的知识，我们到今

1） 施莱格尔兄弟指August W.von Schlegel（1767—1845）和Friedrich von Schlegel（1772—182g），德国早期浪漫主义作家。

赫尔德（Johann G.Herder 1744—1803），德国狂飙突进运动的代表作家。

天才刚刚入门。很凑巧，我这两天正好读到布尔热天文台台长莫赫神父的新著《法老的神秘科学》，对上面谈到的这个问题，这本书提出了一些惊人的见解。”

罗曼·罗兰不但在法国、美国、德国和俄国宣传他的观点，而且从一九一九年起就开始同印度友人交换看法了。

一九二九年六月一日，他在写给葡萄牙人荷瑟·奥瑟里欧·奥利维拉（José Osorio Oliveira）的信中说：“我主张欧洲一亚洲不分国界的思想归一。”

一年以后，一九三〇年七月二十三日，他在给日本人莲川的信中说：“西方和东方现在只有一个任务：建设人类未来的殿堂。”

罗曼·罗兰当然想到了刊物的作用，一九一九年八月二十六日，他写信对泰戈尔说，他不止一次地考虑过办一份亚欧评论，探索这两个本是兄弟却又互相仇视的世界拥有的精神财富，包括思想、艺术以及宗教等方面的珍奇异宝，一切财富都将归人类共同享有。评论用多种文字出版，至少须有英、法两种文版。第二天，一九一九年八月二十七日，他向荷兰诗人凡·伊登[1]介绍了一份国际性刊物的出版计划。刊物的任务是宣传当今世界思想中一切美的、自由的、眞实的东西，宗旨是促进世界上一切眞诚的思想家相互了解和相互敬爱。

无庸赘言，罗曼·罗兰对一切为促进东西方接近而做的创造性工作都给以热情的赞扬。泰戈尔在圣地尼克坦[2]创办了一所国际大学，从东方和西方招收学生和教员，罗曼·罗兰知道以后感到非常兴奋。

最后必须提到的是他撰写的三部有关印度的著作，东西方问题在其中占有很大比重。他把这三本书寄给天主教神秘主义历史

1) 伊登（Frederik van Eeden 1860—1932），荷兰医生，作家。

2) 圣地尼克坦（Santiniketan）在加尔各达市北，泰戈尔在这里建立一所学校，一九二一年扩建为“和平大学”。

学家布莱蒙神父（l'abbé Brémond），布莱蒙回复说，书中展示的前景和提出的东西方永恒对应问题简直把他迷住了。罗曼·罗兰在写这几部书时确实注意强调了东西方神话相类似的地方。听布莱蒙说这几本书对他以后的研究大有裨益，罗曼·罗兰在日记中写道："假如他因此能够把对印度神话的了解和尊重引进天主教界，那末我就算沒有白费功夫，因为这将是在东西方精神接近方面迈出的最重要一步。"

在罗曼·罗兰的思想里，这种接近必须在平等的地位上进行。他在日记中明确地说——他也曾经对《世界报》作过公开声明，在东西方接近问题上，他绝对不同意纪德的旗帜和格言："远东的文化可以从我们这里吸收的东西要比我们从远东文化中接受的东西多得多。"罗曼·罗兰说："我和远东朋友们的格言是：平等。"

这个词很值得注意，因为罗曼·罗兰固然时常强调东方思想的丰富多彩，然而他这样做绝对沒有宣称或暗示西方反不及东方的意思。他对卡尔纳夫人（Madame Carnat）说："我从来沒有做过让东方胜过西方的事情。"

一九二六年九月，罗曼·罗兰告诉加里达斯·纳格，从一些以优等民族自居，自以为应该重新获得统治地位的印度和中国青年身上表现出来的愚蠢而幼稚的狂妄，使他深感忧虑。他想是他自己讲的一些话冲昏了这些人的头脑，他们对欧洲还一无所知就先摆出一副藐视欧洲的架式。欧洲曾经长期不承认印度精神的伟大，现在这批人同样拒绝正视欧洲精神的伟大。他对一位年轻的印度妇女——他只写下了她姓名的第一个字母：M·D·G夫人——的主张表示强烈的反对，这位夫人气势汹汹地主张印度和日本联合起来，由他们去组织和动员中国，然后达到把欧洲拒于亚洲大门之外的目的。

罗曼·罗兰一直在和民族自我或种族自我的恶性膨胀作斗争。他认为，东方人和西方人与其沉醉于虚妄的优势感之中，用幻觉来哄骗自己，倒不如去研究彼此的思想财富。他们将会发现，

就一定程度的深刻性和强烈性来说，欧洲思想和亚洲思想在本体上是相同的。他觉得只要举德国哲学家费希特和印度哲人商羯罗[1]为例，说明他们之间完全的同一性就够了。罗曼·罗兰认为费希特对事物令人惊叹的敏锐直觉，其实是西方在心灵深处保留下来的一种天赋，同时也和欧洲遭受过几次大规模入侵带来的广泛影响有关。

另一方面，罗曼·罗兰又相信，正象东方没有神秘直觉的垄断权一样，西方也没有理性主义的垄断权。他从印度人维韦卡南达[2]那里得到证明，东方那些所谓的神秘梦幻家，也和西方人一样有诉诸理性的能力，就是在宗教领域也是如此。维韦卡南达曾经大声疾呼："反理性的信仰岂非对神明的亵渎！"而说到西方人，他们也是有直觉力的，罗曼·罗兰以新柏拉图哲人和神秘主义基督徒为例，说明他们的经验和东方人的经验是相同的。总地说，东方人和西方人之所以产生区别，是因为在发展他们不同的能力时，一方侧重于理性方面，一方侧重于官能的因素。

不过，他们所追求的目的是相同的。一切伟大的民族，东方的也好，西方的也好，都是征服者，他们年复一年地向最高真理发起进攻，只不过为了攻取最高真理，各有各的办法就是了。我们西方各民族认为最要紧的是扫平鹿砦和外围工事，也就是战胜自然的全部物质力量，然后再拿下整个主阵地。而东方各民族，特别是印度各民族，他们采用不同的办法。他们直接向那个无形的总司令进攻，他们所说的真理是超验的。不过，罗曼·罗兰指出，绝不要把西方的现实主义和东方的理想主义对立起来，这是两种现实主义。

人类的任务是把这两种互为补充的方法结合起来。东西方的综合，可能就是人的官能的力量和理智的能力在平衡中的调和。

---

1) 商羯罗（Sankara 788—820），古代印度吠檀多派哲学家，主张个人精神的"自我"才是真实存在，与费希特有相通之处。

2) 维韦卡南达（Svāmā Vivekānada 1863—1902），印度哲学家，社会活动家。

西方不应把印度的內省法看作一种闭塞视听的狂妄的迟钝，为了理解眞实，西方既可以采用內省的方法，也可以采用外部观察的方法。另一方面，东方可以用理性来巩固他们直觉的认识。

其结果则是可以把直觉周密地、有条不紊地融合进完整的科学体系，发挥其精神侦察兵和后勤兵的作用，而它逻辑的理性将会是保证胜利的主力。

这样，东西方的通力合作将可以产生一种崭新的、更加广阔而同时又意识到自己局限性的唯理论，以及一种崭新的、建立在更牢靠的基础上的直觉论。总之，可以产生一种新的思想方法，而那时的思想将是更加具有普遍意义的，并且是以生命的本质灵性为基础的。

同时，东西方的接近最终将实现人类的统一，造就一种新人，这种新人集印度的温良、穆斯林的诚恳以及中国佛教徒和西方基督徒的仁爱于一身，眞正把博爱付诸实践，并且将有能力阻止人类滑向衰亡的深渊。

原注

① 致路德维希、汉伯格的信。

② 《战时日记》第856—857页。

③ 《罗曼·罗兰笔记·印度》。

④ 一九二三年六月十一日致泰戈尔的信。

亚 洲 文 学

〔美〕亚瑟·E·昆斯特
胡家峦 译

亚洲拥有三大文学传统，每个传统在现代以前都和西方传统一样丰富多采。三大传统之一的中东传统，自史诗«吉尔格迈西»(*Gilgamesh*)开始，一直到«沙那迈»（*Shāhnāmeh*)中的罗斯塔姆变成普希金笔下的鲁斯兰，由于历史、地理和宗教各方面的原因，都和欧洲传统有密切关系。中东传统与欧洲传统同是希腊—闪米特文化的继承者，因而不在本文研究范围之内。

亚洲其他两个文化传统是同样古老、同样复杂的。一个是南亚传统，以印度这个富有创造力的故乡为中心，越过孟加拉湾扩展到缅甸、泰国、老挝、柬埔寨、马来西亚和印度尼西亚，南至锡兰，北达尼泊尔、西藏和中亚。另一传统发源于中国北部河谷，扩展到日本、朝鲜、蒙古、土耳其斯坦和越南。国际影响持续不断，其范围又如此广阔，以致任何一个比较文学家都不能期望掌握现代以前南亚或东亚传统**内部的**、或自十九世纪以来它们和西方传统**之间的**一切基本关系。对南亚或东亚文学有兴趣的比较文学家们，面临着一些令人困惑的问题，也有一些有利条件；本文仅就这些方面，试作一个概括的研究。

在出现的问题中，有些是比较文学研究者所熟悉的，即影响、接受、媒介、翻译和历史亲缘等问题。其他则是一些对比较各独立文学传统的必要性有所促进的问题，即欧洲人和东方人关于文学的形式、意义及其发展演变的看法是否普遍正确的问题。

汉语和梵文（分别）在东亚传统和南亚传统中的权威地位，

给予亚洲国际交流的历史以一种统一和紧凑的性质。汉语在其远东影响范围内所曾占有过的那种至高无上的统治地位，是远非拉丁文和希腊文在西方的地位所能比拟的。所谓影响，是指汉语作家对日语或越语作家的影响，而绝不是相反。的确，其他文学之间的关系，甚至朝鲜文学和日本文学之间的关系，都很难说在历史上有什么地位。汉语象文艺复兴时期的拉丁文那样，是受过教育的人进行交流的工具。如果说汉语对了解东亚其他文学是极为重要的话，部分的原因是由于我们所说的中国文学具有两千五百年的演变历史。中国文学的历史连续不断，这是因为在此两千五百年间，古汉语具有特别的统一性。在中国周围也出现了各民族的文学。这些文学出现的标志，就是它们竭力要摆脱以汉语作为书写表达方式的影响，并使古汉语的书写体系适应其民族语言改弦易辙的需要。朝鲜文学和越南文学之所以独立存在，无疑是由于它们面对汉语的灿烂光辉不曾妥协，而且进行了抵制；这种抵制通过给予本族民间艺术以书写形式而得到加强。一个有教养的朝鲜人或越南人，都会用汉语书写；但作为人，他可能只会用本族语言发泄情感。中国人看世界的方式，一再地渗透到朝鲜诗歌之中，而这些诗歌与流行歌曲和大众生活的密切关系，又一再地恢复其形式上的朝鲜民族特性，如“唱歌”和“时调”，在形式上都不可避免地具有民族性。日中关系史则不相同。自六世纪以来，日本文化的特点一直就是热心学习新的、流行的、有用的东西。日本隔着大海，也同样抵制了一切征服的企图。日本是十分审慎地寻找和接受中国影响的，而且有教养的日本人使用汉语和日语，都同样不失尊严。

朝鲜和越南的传奇（«九云梦»）与中国的传奇大同小异，这是无可置疑的，余下的问题只是说明它们同哪些中国传奇相似。但是，在日本“短歌”借鉴的方面，需要研究的问题却比较复杂。我们能在多大程度上把那种对风景、对抒发自我、对简洁和对珠玑妙语的爱好，归因于阅读中国唐代的绝句和律诗呢？难道最古

老的、有文字记载的日本抒情诗，不也表现了心理观点，表现了把诗分成最小单位的倾向吗？要是这样，那么比较文学家就不是在这些总体相似方面，而必须是在细节——用典、独特形象和结构技巧——方面提出问题。

如果看一看日本文学的历史，我们往往会有这样的印象：要说明中国的典范富有活力，在日本文学中获得了假定的发展，例证是不充分的。在中国的佛教里，哪儿去找复杂微妙的能剧的祖先呢？在中国的传记和軼事里，紫式部夫人在哪儿发现《源氏物语》中那强烈深厚的人性的典范呢？在一些温和的教诲寓言里，秋成又怎样得到创作他那讥嘲动人的《雨月物语》的灵感呢？

如果稍有区别的话，那就是在朝鲜和越南对中国文学的接受，较之在中国本土更好。在日本，对中国文学的接受似乎处于一阵一阵热情迸发的状态，在各迸发状态之间都相隔着漫长的同化和升华时期。中国人虽偶尔也珍惜一件朝鲜青瓷器或一柄日本剑，但对“蛮夷”文学的傲视由于历来的自大无知而从未停止过。这里又是朝着一个方向：中国是施与者，其他各国则是接受者。可是，研究中国文学的一些最高学术成就却是在中国以外取得的。不仅如此，我们现在能见到若干极其珍贵的中国文学文本，尤其是小说类型的文本，应归功于日本人精心保存过去文学的本能。中国小说是否是正当的文学类型，在中国还有疑问，因为它在中国根本没有被看作是“文学”；而日本小说里那种无可否认的眞正才华，或许倒使日本鉴赏家们不难去欣赏中国小说。

在语言发展以及多样性方面，认为印度次大陆和欧洲次大陆相类似，那是不会大错的。北方的几种大的现代语言——印地-乌尔都语、孟加拉语、马拉地语、古吉拉特语和奥里雅语——的文学发展，都可以追溯到中世纪；当时，外族入侵和宗教复兴相结合，引起了人们注意这些语言的表达潜力。在此之前，梵文曾是印度教经书的语言，宫廷的语言，教育的语言，构成了文学表达的基本方式（南方除外）。在欧洲，尽管有教会拉丁语文化的存

在，日耳曼各语言都有过文化的繁荣；同样，在印度，尽管来自北方的梵文宗教文化享有冲击一切的威望，德拉威各语言——加拿达语、泰卢固语，尤其是泰米尔语——也都发展了自己的风格和传统。

梵文是一种僵死而无变化的“古典”语言。在保留残存文学最早的运动形成之前，它就由巴赋尼学派确定了完善的语法。然而，它可能是最初朗读《吠陀》的活语言，或许也是最初朗读印度史诗的活语言。但我们现存的梵文史诗《摩呵婆罗多》和《罗摩衍那》，却是文化时期和前文化时期的故事、原始观点和学者观点、道德教诲和非凡冒险等广泛的混合。看来，没有人能确切地说明这些史诗是何时或怎样写成的（印度传统中的事件日期难以确定的可悲状况，是人所共知的。）。不过，我们可以肯定，这些故事里面套故事的庞大选集（《摩呵婆罗多》比《伊利亚特》和《奥德赛》合在一起还要长九倍）包括了整个南亚小说的大部分素材。梵文文学必定是在后期的某一阶段，转变成新形式的史诗和新戏剧的。但这些新史诗和新戏剧，以及随后的文学作品，都满足于重复那些古老的故事。对比较文学家来说，把《罗摩衍那》认作是卡姆班创作的来源，或把《摩呵婆罗多》认作是迦梨陀娑的《沙恭达罗》的先驱，这是最简单不过的事了。但是，需要我们阐明的课题，并不能因为有了这类无足轻重的承认就可以停顿下来，而是要我们去发现它们之间的差别有何意义。加拿达·拉马故事中的人物，为什么被赋予如此之多的人的属性呢？这位中世纪爪哇诗人为什么要把巴拉塔斯的大战，移到自己祖国的背景中去，又取得了什么效果呢？

除了故事和环境的明显来源外，还有小说技巧和风格的来源这个混乱的问题。印度文学中各过渡时期是如此模糊，残存文本和有关其他文本恰当归属的资料又是如此零散，南亚文学史上这一更加饶有趣味的方面，可能将永远会象今天这样，成为学者们进行学术性推测的活动场地。从某些方面来讲，我们认为最好不

要去管年代的先后，而是选择一些象迦梨陀娑、阿马鲁或檀丁这样的作家，从他们那里可以推测其他作品是否是派生的产物。人们最终能否发现假面剧或木偶戏的来源，还是值得怀疑的。但这一不幸的事实，不应该阻碍我们说明南亚一些地区的舞剧所具有的各种相同点。

在南亚各种文学之间，存在着某些值得注意的关系，如泰国伊瑙故事来源于马来亚-印度尼西亚的“班基故事集”，又如印度南方的诗人和翻译家使用两种语言写作的现象。南亚的佛教和巴利语有联系，而和梵文沒有联系，是这种更加广泛的交流能够发生的一个原因。有些民族（缅族、泰族和老挝族）较晚来到南亚，有些民族（孟族和高棉族）充当媒介，这是又一个原因。正如佛教造成了一种可与梵文传统相容的、纵横交错的关系交流网那样，在随后的几个世纪中，伊斯兰教的福音传道也在若干国家內增添了一层中东文化模式的外衣。

大量故事素材和主题型式，必定是随同佛教一起穿过大陆从南亚传到东亚的。它们从那些可以扩展想象力的宗教哲理中分离出来后，便带有明显的文学性。但是，这些文化影响怎样从印度传到中国以及更远的地区，却是很难捉摸的问题。首先，很少有学者能够阅读那些用可能涉及到的几种语言所写成的种类繁多的材料。其次，有关介于其间的中亚那部分证据，许多已经散失，或仍待挖掘。最后，只要肤浅地了解一下印度文学和中国文学，就会知道它们之间的共同点相对说来确实是很少的。欧洲人设想有一种“东方式”的文学存在，但几乎沒有任何文学上的匆忙判断比这种设想更为荒唐的了。

在现代以前，南亚文学和东亚文学之间，正如它们和中东或欧洲文学之间那样，彼此关系不多。在二十世纪，这些亚洲文学有一个特别之处，即它们在现代阶段虽有很多共同点，相互之间却几乎毫无联系。现代亚洲文学中的一个突出事实，就是欧洲影响无孔不入。提出西方对现代亚洲作家的影响问题，就同要知道

安东·契訶夫、乔治·路易·波尔赫斯或舍伍德·安德森受到了什么欧洲影响一样。这类问题必须在了解作家生平的过程中提出来，而且在象日本或印度这些具有长期现代教育历史的国家里，还必须考虑前代甘愿西方化了的日本人或印度人的影响。

奇怪的是，正当欧洲对现代亚洲文学的影响十分强烈、并日益强烈的时候，有关影响和接受问题的大多数研究工作，却把目光转到相反的方向。坦率地说，亚洲文学对欧洲文学几乎一向沒有任何影响。如有什么影响的话，那也只是对小作家而言，如小泉八云曾采用过日本文学的材料；或者说，这种影响在大作家的作品中是微不足道的，如能剧在叶芝创作中所处的那种地位。我们或许可以看到有作家为自己早已存在的创作想法事后寻找一些证据，如艾森斯坦分析歌舞伎中的蒙太奇、剪辑和可分音轨来证实他在电影中先前使用过的这类技术那样。近几十年来，欧美经常翻译亚洲文学，而且很受欢迎，但缺乏明确的文学成果。我们感到幸运的是，传教士的子弟和其他人士使我们注意到亚洲文学。但是，事实上仍然是亚洲作家（或读者）利用欧洲文学的意义更为重大得多。那么，为什么对此不经常加以研究呢？是否因为这种重大意义在现代亚洲人当中尙不明晰可辨呢（川端荣获诺贝尔奖金就可驳斥这一点）？或者，是否因为亚洲人更乐于论述亚洲对外界的影响，而不乐于论述外界对亚洲的影响呢？

无论是欧洲人到亚洲（洛蒂、克劳德尔和温塞斯罗·得·莫雷）的游记，抑或是亚洲人到亚洲之外（卡富）及亚洲其他各地（泰戈尔）的游记，都沒有任何可供特殊比较的东西。对我们的研究来说，伏尔泰笔下的中国人和他的黃金国居民之间，也往往沒有什么差别可供比较。我们必须慚愧地承认，很多被当作是表明“东西方文学关系”的东西，旣不是文学，也与文学无关。

南亚和东亚传统与西方之间缺乏重大的交流。但是，论述这种现象，正是亚洲文学比较研究中一个最可取的地方。我们因此得到两种深奥微妙而富于想象的文学几乎各自独立的演变情况。

欧、亚大陆的生物学家们都沒有这么幸运！不管我们持有什么样的历史论，我们当前已有机会来使这些理论不是一次、而是两次地得到极好的检验。在纠正我们欧洲对东方的狭隘观点之后，我们就有了归纳的基础，这种基础对形成一套更加令人满意的文学理论是必要的。

我们在西方文学理论的范围内，随处可以发现从一条单线论证（即希腊和拉丁文学向现代欧美文学的发展）中推断出来的结论。希腊典范持续不断的影响（在教育方面、翻译方面、及其在后来的作品中必然存在的影响），很可能助长了我们的偏见，甚至当我们厌恶这些偏见时也是如此。同时，希腊理论也使我们总是按照亚里士多德强调人物动作、哲学含义和形式统一的观点，预想文学能够取得什么成就，并可能取得什么成就。

如果看一看西方思想在适当的文学范围内对亚洲传统所产生的令人头晕目眩的影响，那么我们就会希望有一种同样破坏性的方式（不带殖民主义色彩），反过来对我们自己的传统进行客观的、击中要害的研究。我们把南亚传统里的小说和戏剧从诗歌的束缚中解放了出来，——谁曾想到我们对散文竟能起到如此巨大的作用呢？我们还曾迫使中国人来赞美他们自己戏剧和小说艺术中的杰作。可是，我们本身的大缺点又是什么呢？

甚至对中国一些古老庄重的文学类型也必须重新考虑。千百年来，中国的批评家们都满足于那种由旁征博引的注释和彬彬有礼的印象主义混合而成的批评方式；他们今天则有幸来承担义务，成为本民族最古老的作品的第一批（现代意义上的）眞正的“批评家”。作为夏志清、刘若愚和刘绍铭的同代人是多么令人激动呵！同样，当上田诚以新式批评家的鉴赏力观察日本美学的时候，当布劳尔和迈纳由于了解如何对待英国玄学派诗人、因而懂得日本宫廷诗的长处的时候，当英加尔用文艺复兴后的哲学来分析梵文文艺美学的时候，以及当拉马努简和克里施那穆蒂练就了敏感分析的方法，从而进行创造性翻译的时候，那又是多么令人

激动呵！读过东、西方文学作品之后、能够为我们提供一点前所未有的新东西的批评家又在哪里呢？

我愿在此提出一系列问题，其中有些是别人已经（明确地或不明确地）提出过的。

第一，对梵文史诗《摩呵婆罗多》和《罗摩衍那》中的公式化成分，我们怎样理解？假定这些史诗在其整个历史过程中一直都搜集着素材，那么洛德和帕里的口头流传论对这种假定又有什么关系？机械记忆的习俗是否破坏了那种纯粹公式化的结构？或者有无可能说明哪些段落由于其中沒有眞正的公式化结构、因而是从机械记忆时期流传下来的？同《贝奥武夫》的情形一样，我们的确有大量有关证据来检验和扩大我们对口头史诗的性质的理解。

第二，假定叙事诗中包含有散文小说的可能的祖先，假定史诗技巧与葬礼仪式和英雄冒险经历有联系，那么为什么中国最早的、富于想象力地再现英雄冒险和历史冒险的长篇叙事，却不和诗歌形式而和散文形式相联系呢？《水浒传》和《三国演义》这些作品，是小说还是散文史诗？或再深入一步来问，它们是否因为显示了某些结构上的联系而仍然要被纳入其他早期民间叙事之列？把它们的类型看成和《金瓶梅》的类型一样，是否正确呢？

第三，当我们试图了解古希腊人的戏剧观点时，仔细看看象能剧那样将动作、场景和歌唱融为一体的生动的舞台表演传统，是不是有益处呢？在我们把印度几世纪颓废的折衷主义废墟清除完毕之后，是不是最好将亚里士多德有关情节动作、受苦场面、怜悯和恐惧产生凈化的名言放到第二位去，而让婆罗多的理论居于首位？婆罗多理论认为，戏剧是一连串演变着的环境，通过一种占支配地位的情感统一起来，通过一些从属的情感发生变化，并通过其表现普遍人性的能力吸引观众。婆罗多的基本情感（幽默、畏惧、厌恶、忧伤、恐怖、勇敢和情欲）似乎包括了亚里士多德提出的理论，而且还能说明亚里士多德未曾分析过的一些戏剧。要是这样，我们尤其应该将婆罗多的理论置于首位。

第四，尽管克罗齐提出反对意见，我们仍然渴望按古老的文学类型来划分大学的课程和书商的书目。当演员（如能剧中）既可朗读他的诗句，又可描述他的动作，还可让合唱队替他朗读诗句的时候，我们对戏剧和叙事之间的那种（假定的）截然分界线将怎样理解？在邦拉古（bunraku）木偶戏中，全剧的叙述者既朗读诗句，又描述我们看到的情景，我们对此又将怎样理解？

第五，我们能否这样设想，小说一定要按它在欧洲的演变方式演变？福克纳和普鲁斯特是否只能在表达复杂思想的技巧发明几十年、几百年之后，只能在叙事体日益减缓速度几百年之后，才会出现（如同瓦特〔Watt〕在《小说之兴起》中所暗示的那样）？可是，为什么《源氏物语》不在日本文学历史的最后阶段，而是在其开始阶段出现呢？如果提出技术原因的话，那么欧洲各语言必须等待九个世纪之后才能达到日语的高度，这又是怎么回事呢？如果提出社会学原因的话，那么在犹太人病态的同性恋爱与平安时代任性的女才子之间，又有何相似之处呢？心理小说是否是有闲阶级的爱好？是一个正在死亡的阶级的爱好？

正如我们从对西鹤的研究中，以及从中世纪后日本小说的复兴中所了解到的那样，在繁荣、自信的城市生活的发展和一种小说的出现之间，似乎有着某些联系；这种小说是以流浪汉等的冒险事迹为题材、以稳定进款的得失为情节的，同时竞相描绘色情。薄迦丘和西鹤之间是否真有相似之处？如有的话，那么这种相似是否从属于主题上的自然相似呢？

第六，摆在比较文学家面前的这样一连串的研究项目表中，最后一个项目是：东亚文学和南亚文学（以及中东文学）里有关抒情诗的压倒一切的证据是否表明，没有音乐的抒情诗是不可思议的，至少也是违反常情的？诗和歌在过去普遍结合的事实，同现代唯一广受喜爱的诗歌是硬壳虫乐队和其他流行歌曲作家的诗歌这一事实，两者之间难道没有联系？

亚洲的作品应该用来作为对我们狭隘设想的矫正剂。但是，

对亚、欧文学进行比较研究的最终目的，应是创立一种眞正全面的文学理论。这种理论不是基于对英、法、西、德和其他一些语言互相丰润的作品的了解，而是基于对各个独立演变、富于想象的文学传统的了解。这至少在描述性的水平上，足以给文学理论以正确性。如果我们有幸发现亚洲文学中的新技巧和各种新经验，那么，作为比较文学家，我们甚至可以期望在欧、亚文学中产生种种尚不为人所知的文学方面，会有所帮助。

书 目 评 注

不熟悉亚洲文学比较研究的学者们应注意：直至1965年为止，在诸如标准文学百科全书、比较文学参考书目、现代语言学会(PMLA)参考书目和各种文学理论这类可能重要的著述中所包括的资料都是十分不可靠的，甚至在«亚洲研究»中的年度学术参考书目也沒有包括使用亚洲语言写作的学者们所发表的著述。殖民时期那种令人反感之极的余毒在最近的将来是不可能终止的。给亚洲文学以相当篇幅的第一本文学知识总纲，是亚历克斯·普雷明格(Alex Preminger)所编«诗与诗学百科全书»（普林斯顿，1965)。其他一般性著述的包括范围是肤浅的、不均衡的、或带有莫明其妙的偏见。理论家们仍在发表一般性的“小说修辞学”或“戏剧文学思想”，而读者们却徒然盼望着有亚洲文学和文学理论的参考书，更不必说捷克或俄国文学和文学理论的参考书了。这种普遍现象的一些明显的例外，则见于民间文学（参看史蒂斯·汤普森〔Stith Thompson〕主编的一系列著作）和语言学（参看J·洛慈〔J.Lotz〕所著的«格律类型学»和«语言文体»）这两个互相关联的领域。

对于影响、接受、媒介、翻译和来源的研究，自早期以来就是日本和其他亚洲学术传统的一部分。当然，他们集中研究的，是他们本族文学和某一邻国的文学或和古典文学之间的亲缘关系。他们的著述目前业已编入标准文本和评论集中。同我们上面

对一般学术性著述的评论相反，研究亚、欧文学间具体历史关系的著述——在用非亚洲语言写成的著述范围内——既有可靠性，又有很好的索引。厄尔·迈纳（Earl Miner）所著«英美文学中的日本传统»（普林斯顿，1958），就是一个典型的历史概论。

运用现代西方批评方法来阐明亚洲某一传统的近期著述是：刘若愚的«中国诗艺»（芝加哥，1962）；罗伯特·R·H·布劳尔和厄尔·迈纳合著的«日本宫廷诗»（斯坦福，1961）；夏志清的«中国古典小说：批评导论»（纽约，1968）；上田诚的«世阿弥，芭蕉，叶芝，庞德：日本和英国诗歌研究»（"Zeami, Bashō, Yeats, Pound: A Study in Japanese and English Poetry", The Hague, 1965）；丹尼尔·H·H·英加尔为维加卡拉（Vidyākara）的«梵文宫廷诗选»（1965）所写的导言；还有A·K·拉马努简的«内地风光：古典泰米尔选集中的爱情诗»（1967）。意图扩大口头史诗论的探索性著述最早可见于扬·德·弗里斯（Jan de Vries）所写的«英雄歌和英雄传说»（牛津，1963）；沿此线下来的近期研究著述包括K·凯拉斯帕西（K. Kailaspathy）的«泰米尔英雄诗»（牛津，1968）和王靖献的关于诗经与公式化理论的博士论文（伯克利，1970）。据我所知，在和亚洲文学传统的知识交流中，尚未出现文学理论方面的重大发展。然而，人们已经发现类似厄尔·迈纳在«日本诗体日记»（伯克利，1969）中关于日记、小说和情节方面的那种极好的启示。

艾米·洛威尔与东方

〔美〕迈克尔·卡茨
韩邦凯 译

珀西瓦尔在日本为首届美国驻日公使充任助手时，他的妹妹艾米·洛威尔还是个年轻的姑娘。珀西瓦尔对日本文化的关注是真诚的；在艾米童年性格形成时期，他写给艾米的描述日本情形的书信对于富于想象的心灵说来无疑是一种强有力的刺激。这些写在精印的宣纸信笺上的书信，大部分被保存下来了。珀西瓦尔生动地描述了他旅居日本和朝鲜时了解到的风土人情。①

珀西瓦尔写了两本有关日本文化和朝鲜文化的书。他的第一本书《远东的灵魂》是较详尽描述日本文明的首批西方出版物之一。② 尽管从现代观点看，这本书是较肤浅的，口气肯定也是傲慢的，但是《远东的灵魂》给拉夫卡迪奥·海恩[1]留下了很深的印象，1889年，他在给他的朋友和捐助人乔治·高尔德的信中写道："我这儿有一本给您的书——一本杰出的书——一本超群的书……这是迄今为止有关东方的最好的一本书。"③

拉夫卡迪奥·海恩很为此书所动，以至刚读完此书就启程去日本。在日本，海恩有机会和珀西瓦尔会面。他对珀西瓦尔一直怀有敬意，甚至在了解他作品的缺点之后，依然如此。后来海恩

---

1) 拉夫卡迪奥·海恩（Lafcadio Hearn，1850—1904）：即小泉八云。日本明治时代文艺评论家，小说家。生于希腊，父为爱尔兰军医，母为希腊人。最初在英国和法国念书，二十岁时到美国，曾任新闻记者等职。1890年赴日，后与日本人小泉节子结婚，入日本籍，定居日本，曾任东京帝国大学和早稻田大学讲师。著有《陌生日本的一瞥》、《怪谈》等。

自己对日本作了描绘，[4]其学术价值要高得多，另外，他还译了许多日本小说和一卷俳句。艾米非常可能很早就熟悉拉夫卡迪奥·海恩的著作。她对日本和远东的兴趣十分强烈；在布鲁克林她的寓所塞文奈尔斯，放满了珀西瓦尔搜集的日本版画和雕塑。

珀西瓦尔于1893年返回波士顿，那时艾米十九岁。他一定往她那好奇的耳朵里灌进了不少他所经历的种种奇闻趣事——而她肯定象崇拜英雄似地爱戴和敬慕着她的哥哥。在兄弟姊妹中，艾米觉得自己在性格上与珀西瓦尔最接近；其实根据琼·高尔德的说法，正是珀西瓦尔在文学上的成就激励了艾米成为一位女诗人："她做梦都想仿效甚至超过珀西瓦尔"。[5]

1910年，艾米才开始认眞严肃地研究诗。她的第一本诗集《五色玻璃的大厦》（1912）中有两首诗是受了装饰她布鲁克林寓所塞文奈尔斯的那些日本版画和木雕的影响。《三鲤的一幅套色木刻》和《一件日本木刻》这两首诗在韵律方面平平常常，幷沒有显露出在洛威尔小姐以后作品里表现出来的那种非凡的才能以及在形式上进行的试验。

正是艾米与意象派运动的联系最终把她的目光转向东方去寻找灵感来发掘诗歌结构新的可能性。在1913年1月号的《诗刊》上读到署名"意象主义者H.D."的诗，艾米激情满怀。这些自由诗的试验引起了艾米的兴趣，她想尽一切办法使哈丽叶特·门罗把她介绍给正在崛起的埃兹拉·庞德。庞德在三月号《诗刊》提出的一系列原则使艾米相信，她必须去一趟伦敦，更多地了解这伙意象派诗人。艾米的着眼点是那些权威的、革新的意象派诗人。她确认她自己也是个意象派。她留给庞德的印象很深，庞德把她的"在花园里"（在《新自由妇女》上首次发表）收进了他编的第一本集子《意象派》。

无疑，第二次去伦敦时，艾米同庞德和弗林特讨论了东方诗歌，这次她已成为意象派的一位正式成员。正是在这次访问中，她与约翰·高尔德·弗莱彻的关系从一般的相识发展到友谊。弗

莱彻专心致志于中国和日本的诗歌⑥，特别是在埃兹拉·庞德那里看到费诺罗萨的手稿之后。在艾米后来同庞德决裂之后，弗莱彻与她的友谊更加强了。由于害怕庞德的专横性格和想要回避庞德爱出头露面的嗜好，弗莱彻本人在同以庞德为首的任何团体交往时也十分审慎。

象埃兹拉·庞德和艾米·洛威尔这样两个都要施展个人力量的强有力的自我主义者是注定要互相冲突的。埃兹拉觉得艾米乘坐司机驾驶的高级轿车，俗不可耐地玄耀财富，很有些可笑；也许为了她的资产可以用用她，但不可认真对待。在艾米为庆祝«意象派»出版而举行的宴会上，埃兹拉拿这个新诗运动开玩笑。他从一个锡澡盆上站起来宣布一种新诗派的诞生，这就是“游水派”（“Nageiste”school），这是“洛威尔小姐以她的‘在花园里’一诗亲自创立的……她这诗首的结尾是：‘夜，水，及正在沐浴的洁白的你’。因此，（庞德宣称）这个象征对于这个新诗派说来是再适合不过的了。”⑦ 然而，艾米沒有听出庞德话中的幽默，于是撕毁了她同庞德的联盟。这时，埃兹拉对意象主义感到厌倦，他和他的朋友昂利·戈蒂耶—布尔热斯卡（Henri Gaudier-Brzeska）与温德姆·刘易斯（Wyndham Lewis）⑧ 正在用意象主义的原则去创造另一种更为耸人听闻的“旋涡主义”。

艾米能诱使大部分原先是意象派的诗人脱离庞德，而开始着手准备以后由她控制的几本集子：即1915年、1916年、1917年出版的«一些意象派诗人»⑨。她还与希尔达和理查德·阿尔丁顿、约翰·高尔德·弗莱彻建立了眞诚而持久的友谊。D.H.劳伦斯与艾米保持经常的信件往来，在他特别贫困的时期，艾米还给过他经济援助。她和弗林特的关系先是不十分密切，最后终于淡漠下来，原因是弗林特不肯屈从艾米对她认为的好诗所持的怪念头。

在她坚决赞成意象派运动之后，艾米·洛威尔的诗表现出了远东的影响。约翰·高尔德·弗莱彻写道，在«剑刃与罌粟花种»

里的两首诗是受了中国诗的影响。

> ……在她的1914年10月出版的《剑刃与罂粟花种》中，有许多短诗……以中国诗和意象主义常见的具体场景说明了这种看法。该诗集中甚至还有“寺院”、“郁金香花园”这类画意生动的十四行诗。诗人若未在心中参考某些中国诗篇，那是不会产生这类诗的。⑩

前面提到的那些以传统形式写的诗并没有多大意义。可惜，洛威尔小姐把许多她受意象派诗人影响之前写的诗篇收进了这个集子；不过，集子中的两首倒是意象主义技巧的较好的例证。请看《凌晨两点：一条伦敦大街》和《池鱼》。很清楚，与集子中的其余诗篇相比，这两首诗是不寻常的。

A LONDON THOROUGHFARE: 2 a.m.

They have watered the street.
It shines in the glare of lamps,
Cold, white lamps,
And lies
Like a slow-moving river,
Barred with silver and black.
Cabs go down it,
One,
And then another,
Between them I hear the shuffling of feet.
Tramps doze on the window-ledges,
Night-walkers pass along the sidewalks.
The city is squalid and sinister,

With the silver-barred street in the midst,
Slow-moving,
A river leading nowhere.

Opposite my window,
The moon cuts,
Clear and round,
Through the plum-coloured night.
She cannot light the city;
It is too bright.
It has white lamps,
And glitters coldly.

I stand in the window and watch the moon,
She is thin and lustreless,
But I love her.
I know the moon
And this is an alien city.

凌晨两点：一条伦敦大街

他们在大街上洒过了水，
它在灯光下闪烁，
冰冷的、白色的灯光，
而且躺着
象一条缓缓流动的河，
有银色和黑色的横道。
出租马车驶过大街，
一辆，

又一辆，
在它们之间，我听到杂沓的脚步声。
妓女倚在窗台边打瞌睡，
夜行者在人行道上走过去。
这城市既邋遢又邪恶，
中间是那有银色横道的大街，
缓缓地流着，
一条不会流到哪里去的河流。

正对我的窗户，
月亮透出来，
圆而清朗，
透过青色的夜空。
她不能照亮这城市；
这城市太亮了。
它有白色的灯，
冷冷地放着光。

我倚窗望月，
她那么单薄、没有光泽，
可是我爱她。
我了解月亮，
而这城市却是陌生的。⑪

从画面上看，这首诗完全像北斋的一幅日本木刻。艾米把温柔的、即便有些单薄的月光同城市的粗俗而闪光的面孔加以比较。伦敦对艾米来说是个陌生的城市，而月亮却是熟悉的。对于把城市看成“既邋遢又邪恶，……象一条不会流到哪里去的河流”的情感，月亮还能起到抚慰的作用。中国诗画中的一个常见的主

题就是相信大自然有能力使人类心灵恢复那种被实利主义的空虚所毁坏了的平衡。在大街那冷冷的灯光下，"妓女在打瞌睡……夜行者走过去。"晚上，这些渣滓便居住在这座城市。拥抱月光——一种不同的光——我们便可以超脱这一切。比较杜甫的"月夜"：

今夜鄜州月，闺中只独看。
遥怜小儿女，未解忆长安。
香雾云鬟湿，清辉玉臂寒。
何时依虚幌，双照泪痕干。⑫

描写离别和孤独的主题，在中国诗歌中比比皆是，而象征和谐的月亮也屡见不鲜。在这两首诗中，我们都看到了在闺房中倚窗望月的妇女形象。

L·克兰默·宾在《灯宴》(1916)的序言中谈及了月亮，这个在中国诗里无所不在的象征之一：

> 月亮悬挂在中国旧诗诗坛的上空……(她)是人间戏剧的美丽而苍白的观众，而她所知道的一切隐秘、激情和欢乐，迅速地崩溃或是慢慢地腐烂，……她把远隔千山的情侣的思念联结起来……（第12—13页）

"池鱼"也发表于1914年（1914年2月16日的《自我主义者》第1期，第68—69页），很可能正好写于艾米第一次伦敦之行以后。这首诗说明艾米是多么快地选定意象派技巧作为她的风格。她是在第一次访问伦敦时学会、并在以后不断完善这些技巧的。

The Pike

In the brown water,

Thick and silver-sheened in the sunshine,
Liquid and cool in the shade of the reeds,
A pike dozed.
Lost among the shadows of stems
He lay unnoticed.
Suddenly he flicked his tail,
And a green-and-copper brightness
Ran under the water.

Out from under the reeds,
Came the olive-green light,
And orange flashed up,
Through the sun-thickened water
So the fish passed across the pool,
Green and copper
A darkness and a gleam
And the blurred reflections of the willows, on the opposite bank,
Received it.

池 鱼

在褐色的水中，
一条鱼在打瞌睡，
在阳光下闪着银白的光.
在芦苇的阴影里显得清亮。
在芦梗的浓荫里，
它悄悄躺着。
突然它摆了一下尾，

于是一道铜绿色的光带
在水下闪了过去。

从水底现出，
橄榄绿的亮光；
透过被阳光晒得混浊的水面
闪过一道桔黄色，
是鱼儿在池塘穿游。
绿色和铜色，
暗底上一道光明，
只有对岸垂柳在水中的倒影，
被搅乱了。

"池鱼"也可能是根据一幅中国画写成的。在东方的视觉艺术中，池中游鱼是个经常重复的主题；"在中国，诗与画几乎是不可分的，并以种种方式相互联系在一起。"[13] 乔纳森·切夫斯在他为杨万里诗的译文所写的序言中，进一步解释了画是怎样常常由画家本人、朋友甚至画的占有者配上诗的。画上的黑白意象由诗得到加强，诗可以为画增添色彩。中国诗与中国画的主题是相似的，"主要是程式的或传统的"。大约三年之后，佛洛伦斯·埃斯考才向艾米·洛威尔介绍了"中国墙头题诗"，但是这首"池鱼"与那些"墙头题诗"很相似，尤其在主题方面。特别要注意的是，我们并不能直接看到诗人，好象在场外旁观似的，我们同她一起观看，借助她的眼睛来观看。洛威尔小姐并不神气地充当大自然的教皇。因为，有了一幅画，我们就有了一幅看得见的彩色背景，它使我们觉得好象身临其境，有真情实感。

到1916年年底，艾米更加沉醉于东方文学。到那时，她无疑已读过庞德的《中国》(1915)。她当然受了约翰·高尔德·弗莱彻的作品《妖怪与宝塔》的影响，而这本书又是受了中国诗与日本诗

的影响。[14] 在 1914—15 年冬访问波士顿时，弗莱彻曾与艾米谈论过他对东方诗歌与文化的兴趣。写于弗莱彻这次访问之后的“中国皮影戏”于1917年11月在《耶鲁评论》上发表。

Ombre Chinoise

Red foxgloves against a yellow wall
streaked with plum-coloured shadows;
A lady with a red and blue sunshade;
The slow dash of waves upon a parapet
That is all.
Non-existent——immortal——
A solid as the centre of a ring of fine gold.

中国皮影戏

红色的毛地黄映在黄色的墙上，
留下一道道青色的阴影；
一位打着红蓝阳伞的妇人；
波浪慢慢拍打着胸墙；
这就是一切。
象纯金戒指中心那样坚固——
空而永恒。[15]

这首诗不仅用生动的色彩描绘了视觉的一瞬，而且表现了对佛教哲学的某种理解，这种哲学正是这首诗的灵感：永生之谜与存在的空幻。

三个意象被娴熟地放在我们面前：红色的毛地黄，打伞的妇人，拍打着城堡墙壁的波浪。每个意象所得到的强调是一样的；

人和自然是相互依存的，然而两者都是短命的。金戒指的中心是子虚乌有。我们在一瞬间所见到的，一掠而过的意象，就是一切；然而这一切仅仅存在于我们心灵的眼睛之中。

同年三月，艾米在《诗刊》（Ⅸ，302—307）上发表了一组模仿日本俳句的诗，题为“漆画”。这些诗收在1917年出版的《意象派诗人》里，后来经过扩充成为《浮世绘》（1919）一书的续篇。关于这些诗，她说：“我无意去留心那些音节规则，它们是日本诗的一个必要的组成部分。我仅仅努力保持俳句的简洁与联想，而且在其自然的范围内把它保存下来。”⑯“漆画”因为不严格注意日文的音节韵律而受到批评；⑰但是洛威尔小姐的意思仅仅是想表达诗的风味而已。这些诗抓住了日本短歌和俳句的精神与基调。

考虑一下这组诗中较好的一首：

Meditation

A Wise man,
Watching the stars pass across the sky,
Remarked:
In the upper air the fireflies move more slowly.

沉　思

一个明智的人，
看着星星移过天空，
说道：
在天上，萤火虫飞得慢多了。

这首诗很象前面引用过的一首禅宗诗。这首诗造成了意识的突然飞跃，读者有希望靠这种飞跃受到启发。星星与萤火虫的类比是够普通的，然而对于这个明智的人说来，星星**就是**萤火虫。

我们通过隐喻与现实的结合，完美地达到理解，在我们的心灵中，这两者并无区别。

后来在1917年，艾米在《七种艺术》上发表了一首关于康莫多·佩里的日本式俳句诗，题目是："炮当钥匙，大门洞开"，这首诗后来又被收在《堪·格兰德的城堡》(1918)，再次发表。这首以复调散文（polyphonic prose）为节奏和形式的诗是日本向西方打开门户的精确的历史描述。这首诗之所以有意思，主要是它的复调散文技巧。在《堪·格兰德的城堡》一书的序言里，艾米小姐讨论了这种技巧：

> 在所有的形式中，"复调散文"是最自由、最灵活的一种，因为对于约束其他形式的种种规则，它可以随意遵循其中之一或全部。韵律诗有一套规律，节奏诗又另有一套规律；"复调散文"在同一诗里就可以时而是韵律诗，时而又是节奏诗，却没有不协调之感。它唯一的检验标准就是诗作者的鉴赏力与情感。
>
> 然而，同其他艺术形式一样，它也有某些基本的原则，其中最主要的一条就是坚持诗的手法一定要完全适合诗所要表达的思想。因此，它的决定因素是鉴赏力；鉴赏力及有韵律感的耳朵。⑱

艾米小姐关于"复调散文"的概念主要是出自法国象征主义诗人（主要是韩波和马拉尔美）；不过，与音乐中把不同乐曲和主题交织在一起有关的"复调"这个词，却是艾米小姐自己首创的。

"炮当钥匙"发表后不久，艾米的兴趣就开始明显地从日本转向中国。1917年秋，她童年时代的一位朋友佛洛伦斯·惠洛克·埃斯考访问了她。埃斯考夫人曾同她那位当传教士的丈夫到过中国，她对中国的诗词十分入迷。她带回塞文奈尔斯一些画和许多"字画"或"条幅"，照埃斯考夫人的说法就是"永存于美的书法

中的美的思想；挂在墙上可以启发人想象出一幅画来（在中文里称作'字画'）"。[19] 艾米·洛威尔在«松花笺»一书的序言中描述了她们这次会面及以后合作的情形：

> 她带来了一大批供展览用的中国画，其中许多是所谓"字画"。她粗略地翻译了这些字画，想用来为她的演讲做例证。她带这些画来是请我把它们译成诗的形式。当时我被这些诗迷住了，在谈论了这些诗之后，我们意识到这是我们乐于进行合作的一片领域。她回中国去后，我们商定要出一个集子专门翻译中国古典作家的作品。这种翻译与她通常的工作倒是相符的，而我则急于想尽我所能去阅读中国诗人的原著。[20]

这次会晤是长期而且富有成果的合作的开端。艾米更乐意亲自动手搞中文翻译。庞德1915年出版了«中国»一书，好好地露了一手。阿瑟·威利的«白居易诗选»在1917年10月和12月的«小评论»上发表，他的«中国诗词»在1918年1月和2月的«诗刊»上发表（这就比艾米和埃斯考在«诗刊»上发表的译诗提前整整一年）。威利的«中国诗句170首»于1918年7月在伦敦出版，而且几乎立即受到广泛欢迎。

艾米急于着手这么一项雄心勃勃的工作，主要是因为佛洛伦斯使她相信，她的翻译技巧比以往任何人想要达到的都更为精确。她想要用英语传达"构成书面汉字的部首的意义"，她认为"这与作诗的关系比一般人认为的更大……诗人在实际意思相同的两个字中，选用这个字而不选那个字，就是因为那个特定汉字的组成中所包含的描述性的隐喻……正是诗中汉字结构中潜藏着的含义使诗更加充实了。"[21]

费诺罗萨当然认识到了这一点，并以此作为他那篇论"作为诗词媒介的汉字"的著名文章的基础。该文写于1908年，由埃兹

拉·庞德编辑并首次发表在1919年9月至12月的《小评论》上。但是在手稿发表之前她们合作的两年里，无论洛威尔小姐还是埃斯考夫人都未能读到原稿。费诺罗萨指出："在英语中我们必须使用充满强烈情感的词汇，这些词汇的极其重要的联想将象大自然一样相互影响。"[22]除此之外，他也并沒眞正确立什么固定的翻译方法。费诺罗萨提醒我们，在汉字表意学中，"联想在眼前颤动。丰富的汉字结构使人们有可能挑选一些词汇，在所选的词汇中，单独一个带支配性的联想便可给每一层意思抹上一层色彩。"[23]

在拿自由诗、节奏和复调散文做实验时，艾米·洛威尔孜孜不倦地追求的就是联想和音调混合的基调、隐喻和场景。难怪曾两度停顿的艰巨的翻译任务依然吸引了她的全部精力，我们看到，她认为她和埃斯考夫人在汉学方面已开始有了重要的突破。对艾米说来，超过埃兹拉·庞德是极端重要的；她觉得在翻译方面她可能最终获胜，而在写诗方面，她已经无可奈何地被人超出了一大截。

> 我之所以建议你提出有关部首的点滴发现，只是为了在庞德的译文上面打开一个缺口，他那套玩艺儿全是从费诺罗萨教授那儿来的。首先，他们不是中国人，而且天知道这些译文从中文的原文到费诺罗萨教授的日文原文已经经过了多少人的手。其次，埃兹拉在译文上煞费苦心，一直改到它们完全不象是中国诗的翻译为止，尽管这些译诗本身是很好的诗。[24]

艾米还给约翰·高尔德·弗莱彻去信，激动地谈到了她与埃斯考夫人的合作（到那时为止，弗莱彻仍是她的一位无话不谈的密友）：

> 我们发现了翻译中国诗词的人们所从未考虑过的东

西，即在汉字的部首里可以见到表现上的种种细微的差别……我们的做法是：她直接从中文搞出一份译文，完全是逐字逐句地译，她不仅给出这些方块字符号的对应词，而且还给出它们的所有部首。然后我再根据这份译文搞出一份尽可能接近原文的东西。她再校对原文。她说，根据她的汉语知识，我们商定的译稿简直是精确无误的。就庞德的译文是否和原文相似而言，这个发现将完全压倒庞德的译文，因为庞德译文依据的是费诺罗萨从日译文转译过来的译文……我并不是说我们的译文作为诗来说更好些，恐怕还不如埃兹拉的好，但是我们的译文更忠实于原文得多。”㉕

然而，埃斯考夫人认为她的汉语知识还不足以承担此项任务。1918年末她返回中国时，便着手寻找一位合适的学者，帮助她完成这个精确翻译的艰巨任务。最后，她找到了一位愿意参与此项翻译工作的有名望的学者。她在1919年9月17日给艾米的信中说：

“过去我曾向达洛克博士（一位著名学者）提出要找一位老师，当时他说，‘我认识的只有一位（农渚博士），[1] 他愿意做你要他做的事情，而且我认为他正是你所需要的人。他住在南京，不在上海，一时可能找不到他，我会设法找到他的。’过了一段时间，达洛克找到了他。他现在和我在一起，正如我已经告诉过你的那样，和他在一起工作，情况与以往完全不同。”㉖

农渚先生不会讲英语，但他可以流畅地阅读英语。埃斯考夫人汉语讲得很流利，但读得却较少。合作固然有益，但这项工作

1） 农渚，Nung Chu，根据音译。

仍是冗长乏味的。当译文最后被全体成员认可时，诗稿已在太平洋上横渡了两、三次了。艾米发现如果她把单个的象形文字译成短语而不是译成单词，那她就能把文字画面的根本含义的绝大部分都体现出来。这就可以向西方读者更多地传达接近看得见的象形文字的种种相同的引喻，这种象形文字的词源学及文化上的细微差别更提高了象形文字的意义。

洛威尔小姐非译得完全准确方感到满足，这是值得称道的。佛洛伦斯往往寄给她一份译文的粗稿，同时还有诗中每个汉字的音译、韵律的大致意思、所用的韵脚和对仗，以及对每个汉字的分析。农先生和埃斯考夫人都要仔细检查艾米英译文中的错误，然后再寄回塞文奈尔斯进一步搞好引喻的表达。往往要在这个缓慢的过程重复三、四次之后，他们才觉得译稿可以出版。

正是因为强调翻译汉语时必须把引喻和部首完全译出来，才给译文招来了不少批评。威特·宾纳也同一位英语流畅的学者江亢虎[27]合译了一本书。威特写文章说洛威尔-埃斯考的译文喜欢给诗带上过分的虚饰和色彩。[28]他感到洛威尔-埃斯考的方法太麻烦：

> 正如过分强调英语中daybreak（黎明）、breakfast（早餐）、nightfall（黄昏）或landscape（风景）等单词的组词含义那样，过分强调汉字组字偏旁也是错误的。译者职责的微妙意义在于把全诗的效果完整而匀称地从一种语言带到另一种语言。[29]

洛威尔小姐和埃斯考夫人努力克服翻译中国诗的主要困难之一，即精确地把汉语辞句译成英语诗。艾米在精确翻译的同时，尽力保持意象派的原则，“不要进行汉字本身并没有的润饰”，然而，考虑到手头的任务，她发现这是困难的。

在《松花笺》出版之前的那几年里，艾米阅读了她所能弄到手

的一切译成英语和法语的中国诗。1919年末她写的《中国皮影戏》获得成功，这使她受到鼓舞，开始想以中国风格写诗。在1919年9月出版的《浮世绘》中又再版了这首诗。这首诗预示着她后来写的“汉风”诗，其中有几首是在整个诗集出版的几周之前才第一次发表的。“落雪”肯定是这本小诗集中最佳的一首。

Falling Snow

The snow whispers about me,
And my wooden clogs
Leave holes behind me in the snow
But no one will pass this way
Seeking my footsteps,
And when the temple bell rings again
They will be covered——gone.

落雪

雪在我耳边低语，
木屐在身后的雪地上
留下一串小窝。
可是没有人会顺着这条路
寻找我的足迹，
等寺庙的钟声再次敲响时，
足迹将被掩盖——而消逝。

到那时为止，艾米已经完全熟悉佛教的哲学。落雪是一个隐喻，表达了佛教关于不在身后留下任何“痕迹”或“羯磨”[1]来

1) 羯磨：Karma，梵文音译，决定来世命运的所作所为。

度过一生的那种理想。那位僧人在雪地里留下了足迹，但它们很快被覆盖了。在他离开这个世界之后，没人去跟着他，找他。在诗里我们一直没见到任何人，见到的只是迅速被白雪覆盖的足迹；在大自然面前，人被压低了。

《松花笺》最终在1921年12月出版。佛洛伦斯·埃斯考写的"序言"不仅详细说明了她们的翻译手法，而且给每位所译的诗人作了小传。这本书引起了广泛的批评，但主要涉及翻译的方法。威利的批评使艾米最为不安，她详尽地答复了他的批评。[30]

威利反对佛洛伦斯·埃斯考认为中国诗体中"赋"的形式是"复调散文"所依据的原型的那种说法。难以理解的是威利反对把"完善的抒情诗"译成自由诗，甚至说瞿理斯教授格律体的译诗"更接近原文"。威利作出这样的批评是奇怪的，他本人也写自由诗并且认为"作为译者，他的主要兴趣在于用无韵的格律进行试验。"[31]然而威利的文章确实提出了一个重要的问题。假如押韵、平仄、字数、对仗的确是汉诗形式不可分割的组成部分，难道译者不该设法尽量将这些因素连同原文的"精神"一起传达出来吗？看一眼瞿理斯译的一篇东西(或为此事看看庞德和威利之前的人在翻译方面的任何尝试)，读者便可得到自己的答案。根据好的现代诗，即运用庞德和意象派诗人所首创的自由诗技巧的诗，瞿理斯的押韵而合乎格律的诗几乎是它本身的一幅讽刺画。

威利在英国广播公司的一篇电台评论[32]中承认接受了庞德的劝告。在海湾街的商馆餐厅，每周要举行一次午餐会。威利是在午餐会上认识庞德的，出席午餐会的还有霍弗尔、爱略特、梅·辛克莱、理查德·阿尔丁顿和H.D.。鲁丝·珀尔马特曾引用艾丽斯·巴里讲威利参加这种文人午餐会的文章。

根据学者们的看法，洛威尔-埃斯考的译文大部分当然是精确的，但是相当累赘。叶维廉写道，"尽管用了与庞德关于象形文字的看法相联系的、其谬误已为众所周知的'分裂'法，《松花笺》仍是可读的。这得归功于艾米·洛威尔，她设法使诗篇具有最新

的修辞手法。”[33]张安尼(Annie Chang)在伦敦大学的一篇文学硕士学位论文（1959）中，批评洛威尔-埃斯考的译文在描述性的细节上即便算是精确的话，也过于繁复。她更多责备埃斯考夫人，因为埃斯考夫人坚持逐字地翻译汉诗，把汉字的“历史的、神话的、地理的、技术的暗含意思”统统译出来。张小姐提出了以前经常提到的一个问题，即这种过分的繁复破坏了“诗的统一”。然而，我不同意说这些翻译必须达到的标准是埃斯考夫人一个人提出的。艾米·洛威尔全心全意地想把这些标准在诗中体现出来，如上所述，她甚至认为这一革新本身正是《松花笺》一书高质量之所在。

认为洛威尔-埃斯考译文过于冗长的批评家中又添了一位：A.C.格雷厄姆。在为《晚唐诗选》写的出色的序言里，他说：“汉诗的译者最必需的便是简洁的才能，有人以为要把一切都传达出来就必须增加一些词，结果使得某些用字最精练的中国作家被译成英文之后，反而显得特别啰嗦。”[34]

为了全面地评价这些批评家们异口同声所说的这一切，我们应该自己来仔细看看《松花笺》中的一首，考虑一下：

静夜思　　李太白著

床前明月光，疑是地上霜。
举头望明月，低头思故乡。

Night Thoughts　　by Li T'ai Po

In front of my bed the moonlight is very bright.
I wonder if that can be frost on the floor?
I lift up my head and look full at the full moon,
　　the dazzling moon

I drop my head, and think of the home of old days.㉟

把以上这首诗与下面威特·宾纳和江亢虎的译文作一比较：

In the Quiet Night

So bright a gleam at the foot of my bed——
Could there have been a frost already?
Lifting myself to look, I found that it was moonlight
Sinking back again, I thought suddenly of home.㊱

诗人李白（他往往这样）酒又喝多了，半夜醒来，错把月光当作霜。他发现自己的错觉，于是思念起他的家乡来。（请注意月亮是怎样被象征地用来触发对故乡和亲人的怀念）洛威尔-埃斯考的译文显然是过于啰嗦。为了精确，这两位译者经常重复，耗尽了诗的效果。张新海(Chang Hsin-Hai)[1]在一篇评论威利和埃斯考-洛威尔译文的文章中，甚至提出"轻重音步的格律最能反映出原文的点滴音乐感"。㊲然而，他也认为"洛威尔小姐的译文是把原文的意思精确地传达给了我们，但是用词太多，显得累赘。"

艾米自己被批评界的反响搞得灰心丧气；㊳然而，尽管有上述缺点，但是如果说汉学家们对它不甚满意的话，那么总的说来，公众对«松花笺»还是欢迎的。第一版一售而空，第二年又重印。罗伊·蒂尔在他的«汉诗英译»㊴的综合研究中，对艾米·洛威尔

1) 张新海：Chang Hsin-Hai，根据音译。

在翻译中的地位是怀有敬意的。他指出《松花笺》在公众中获得了“应得的成功”。他认为洛威尔是个比威利更强的诗人，尤其是和威利早期的作品相比。他很了解洛威尔小姐用了“复调散文”，并且十分赞赏她“把韵文与轻重音步的格律混合在一起。”⑩他的批评意见同我们上述的基本上是一类的。他不赞成诗行的重复，以及与原文在形式与风格上的多样化正好相反的那种千篇一律。大多数译者都为这个问题而苦恼，他们觉得很难根据所译诗人的风格来变换他们自己的风格。

艾米·洛威尔的眼光仍盯着东方。她又一次把兴趣转到日本是不奇怪的，这次更多地注意了全面的研究。1920年7月，在收到请她去布鲁克林艺术与科学学院作东方诗歌讲座的邀请之后，她给约翰·高尔德·弗莱彻写信说：

> 说到日本诗歌，我也茫然无知。除了拉夫卡迪奥·海恩的译文之外，我不知道还有什么好的译文。我记得你在你那本《日本版画》的序言中曾提到过芭蕉。能不能在什么地方找到他的作品的好一些的译文？有没有“万叶集”和“古今集”的好一些的译文？巴兹尔·霍尔·张伯伦译的日本诗与瞿理斯译的中国诗差不多一样糟糕，而我根本不想用那些毫无原诗风味的译文。另外，你是否知道我在哪里可以找到关于中国和日本诗人的传记材料？你要是能在这件事上帮助我的话，我将非常感激。对此，你比我知道的多得多，而且在我心目中，你是唯一真正讲清了“俳句”目的的人。一有机会提到这种形式，我总是采用你的解释，在此，让我正式向你表示感谢。㊶

弗莱彻对“俳句”进行过广泛的研究。阿瑟·威利的《歌》及其全面论述的序言于前一年秋天在伦敦出版，但明显赶不上艾米

(《万叶集》的第一部完整译文到1949年才出版)。[42] 洛威尔小姐那时正忙着为古典作品《紫式部日记》的译文作序。译者是她的一位老校友安妮·沙普利(现在是安妮·沙普利·奥莫利),译时得到了土居光知的帮助。1920年末出版的这篇序言被认为是关于这些日记历史背景的一个精确的总论。

到1921年6月为止,艾米已在《诗刊》(XⅧ,124-7页)上发表了"24首俳句"。威廉·施瓦茨称赞这些俳句是"象日本诗人那样"[43] 写原文诗的一种成功的尝试。雷內·杜邦批评这些诗沒有严格遵循俳句的音节规定;可是,我倒不觉得这种批评是正当的。现代译者中很少有人认为精确地译成十七个音节有多么重要。然而在洛威尔的模仿诗中的确缺乏某种东西。这些诗大多缺乏日文原著的最佳俳句中所具有的暗喻和联想,创造出来的情调应该使读者陷入沉思状态。我选了两首俳句,可以与它们的东方原型媲美。

XVI

Last night it rained
Now; in the desolate dawn,
Crying of blue jays.

第十六首

昨夜下过雨,
到如今凄凉黎明
蓝樫鸟啼鸣。

樫鸟的尖叫唤醒了黎明,虽然弥漫着孤寂的气氛,但新的一天里有着希望。诗人沉默着,他是大自然的无言的观赏者。另一

首性质很不一样：

XIX

Love is a game——yes?
I think it is a drowning;
Black willows and stars.

第十九首

爱是游戏吗？
我认为它是溺水；
黑柳与星辰。

艾米运用春天的柳树和夜空这两个常见的意象不是为了唤起通常那种罗曼蒂克意义上的爱情，而是为了唤起爱情的危险——这种危险也正是爱情的诱人之处。

在《新共和》上一篇论东方对西方诗歌影响的文章中，罗亚尔·斯诺在谈到联想时援引艾米·洛威尔的意见：

> 在日本诗歌中，由于需要，含蓄和凝练是基本的。在西方，不仅越来越强调凝练，而且，艾米·洛威尔写道："含蓄是我们从东方学来的重要东西之一。"这个论点被用于各种艺术，可是她在另一处说明了这个论点对诗的重要性。她说："如果非要我用一个词来给这个（现代诗歌所用的）习语的主要特征下个定义，我就会说它是'含蓄'：使人们在心中想到某个地方或某个人，而不是去直接描写这个地方或这个人。"㊹

斯诺先生接着指出，“正是没有理解含蓄中的这种丰富性，才使当代诗歌受到批评。”㊺尽管洛威尔可能失败多于成功，但是有一点是肯定的，她能在她的作品中把东方诗歌里十分明显的这种丰富性表现出来。通过她对文学界同时代人的巨大影响，她肯定同大家一道普及了远东诗歌并在意象派运动之后的英美诗歌中传播了远东诗歌的影响。

艾米·洛威尔被人铭记在心的是她那帮助确立了“新诗”的主要个性。意象派运动首次把“新诗”带到了公众的眼前。尽管她没有不断地写出伟大的诗篇，但她的许多诗是意象主义及东方对西方诗歌形式影响的极好例证。从历史和美学的意义上说，她和佛洛伦斯·埃斯考的译文仍被认为是有价值的，最近还曾重印过。

原注

① 这些书信可在马萨诸塞州坎布里奇哈佛大学霍顿图书馆所藏的艾米·洛威尔收藏品里找到。

② 珀西瓦尔·洛威尔是以下四本有关远东的著作的作者：《选定的》(*Chosen*, 1885)，《远东的灵魂》(*The Soul of the Far East*, 1886)，《能登：日本未被勘探的一角》(*Noto: An Unexplored Corner of Japan*, 1891)，《神秘的日本》(*Occult Japan*, 1895)。

③ 伊丽莎白·比斯兰德：《拉夫卡迪奥·海恩的生平与书信》(伦敦：康斯特勃尔，1907年)，第460页。

④ 拉夫卡迪奥·海恩：《日本初探》(纽约，麦克米兰公司，1905年)。

⑤ 琼·高尔德：《艾米：艾米·洛威尔的世界与意象派运动》(纽约，杜德·迈德公司，1975年)。

⑥ 见约翰·高尔德·弗莱彻的《东方和当代诗歌》，载阿瑟·克里斯梯主编《美国生活中的亚洲传统》(纽约，约翰·戴公司，1955年)。

⑦ 约翰·高尔德·弗莱彻：《生活就是我的歌》(纽约，法若·莱恩哈特公司，1937年)，第151页。

⑧ 旋涡派可以看作是达达派的先驱，尤其是在它宣传的那种危言耸听的手法以及它对艺术和诗歌既定流派的嘲弄。埃兹拉关于“澡盆”的谈话在十几年之后可能会被正经当作达达派的一个“事件”挑选出来。

⑨ 弗莱彻是《意象主义者》一书中唯一没有提到的人。新选集的编辑工作刚要打算民主一些，但艾米开始在出版问题上一意孤行。到1917年时，她实际叫别人都听她的。弗林特差点因为艾米拒绝发表他所喜欢的一首诗而退出艾米集

团。最后因阿尔丁顿施加压力他才让步。

⑩ 《亚洲传统》一书，第159页，第160页。

⑪ 艾米·洛威尔：《诗全集》(波士顿：霍顿·米夫林公司，1955年)，第33页。

⑫ 威特·宾纳和江亢虎：《玉山集》(纽约：诺普夫公司，1929年)。

⑬ 乔纳森·切夫斯为《天当被，地作床——杨万里诗选》写的序言(纽约：书瑟希尔公司，1975年)第30页，第31页。

⑭ 《亚洲传统》一书，第160页。

⑮ 《全集》，第211页。

⑯ 艾米·洛威尔：《浮世绘》(序言)(波士顿：霍顿·米夫林公司，1919年)。

⑰ 参见威廉·L·施瓦茨的“艾米·洛威尔的东方诗的研究”一文，《现代语言评论》第三期(1928年3月)，第145—52页及简·藤田为《诗刊》撰写的专栏(1922年6月)，第164页。

⑱ 要了解艾米·洛威尔关于自由诗和散文诗的更详尽的讨论，可看她的“自由诗的韵律”一文，《日晷》杂志(1918年1月17日)。

⑲ 佛洛伦斯·埃斯考：“艾米·洛威尔与远东”，《读者》第63卷，第一期(1926年3月)。

⑳ 《松花笺》一书的序。

㉑ 《松花笺》一书的序。关于合作的全面描述，请看《松花笺》的导言或1920年7月《皇家亚洲学会华北分会会刊》上的一篇文章“中国诗歌及其涵义”。另外，洛威尔-埃斯考书信全集已由芝加哥大学出版社在1946年出版，编辑者是佛洛伦斯·埃斯考的丈夫，哈利·麦克奈尔。

㉒ 欧内斯特·费诺罗萨：“作为诗歌媒介的汉字”(纽约，1936年；旧金山：“城市之光”书局，1975年)，第31页。

㉓ 同上，第32页。

㉔ 1918年7月24日致佛洛伦斯·埃斯考的信。此处所指为《诗刊》即将发表的“中国诗选”。

㉕ 1919年8月16日致约翰·高尔德·弗莱彻的信，未发表。见哈佛大学霍顿图书馆所藏的艾米·洛威尔收藏品。

㉖ 《埃斯考-洛威尔书信集》。

㉗ 威特·宾纳和江亢虎的《玉山集》(纽约：诺普夫公司，1929年)。

㉘ 威特·宾纳：“论翻译中国诗歌”，《亚洲》杂志(1921年12月)。

㉙ 威特·宾纳：“论翻译王维”，《诗刊》第十九期(1922年2月)，第272—278页。

㉚ 阿瑟·威利的评论出现在《纽约晚邮报》(1922年2月4日)的“文学评论”栏，第395—396页。洛威尔小姐的答复在同一份报纸，第538页，并且再次发表在《佛洛伦斯·埃斯考和艾米·洛威尔书信集》，附录三，第259页。

㉛ (a)鲁丝·珀尔马特：“阿瑟·威利以及他在两次大战之间的现代运动中的地位”，宾夕法尼亚大学出版社，1971年。(b)威利最近曾和瞿理斯在《新中国评论》上发表文章，1935年他们在上海联合出了一本书：《诗选》。

㉜ 《阿瑟·威利与罗伊·富勒的谈话》，英国广播公司记录稿，1963年2月18日

谈话，第4页。

㉝ 叶维廉：《埃兹拉·庞德的〈中国〉》(普林斯顿，普林斯顿大学出版社，1969年)。

㉞ A.C.格雷厄姆：《晚唐诗选》(伦敦：企鹅书店，1965年)，第19页。

㉟ 《全集》，第345页。

㊱ 威特·宾纳和江亢虎：《玉山集》，第53页。

㊲ 张新海："中国诗歌的流行"，《爱丁堡评论》第236期(1922年7月)，第108页。《中国大学生》月刊(1922年2月4日)上发表的一篇批评《松花笺》的评论，署名H.H.C.，很可能就是这位学者张新海，因为他在这里也批评了译者使用自由诗。

㊳ 琼·高尔德：《艾米：艾米·洛威尔的世界与意象派运动》(纽约：杜德·迈德公司，1975年)，第312—313页。

㊴ 罗伊·蒂尔：《透过暗色的玻璃》(密执安大学出版社，1949年)。

㊵ 同上，第114页。

㊶ 哈佛大学所藏的艾米·洛威尔收藏品。

㊷ 她的确接触到了W.G.阿斯顿的《日本文学史》(1899年)和米野口的《日本诗歌的精神》，她的选集提到这些著作，就是证明。

㊸ "艾米·洛威尔的远东诗"，第149页。

㊹ 罗亚尔·斯诺："与东方的联姻"，《新共和》杂志(1921年6月29日)，第138页。

㊺ 同上，第139页。

㊻ 本文引用的两首艾米·洛威尔的诗选自《艾米·洛威尔诗全集》，艾米·洛威尔版权所有，1955年由霍顿·米夫林公司出版。重印时得到霍顿·米夫林公司的允许。

蒙"艾米·洛威尔遗嘱者"和哈佛大学霍顿图书馆的允许引用艾米·洛威尔的书信材料。

阿布拉姆斯艺术四要素与中国古代文论

〔美〕 唐纳德·A·吉布斯
龚文庠 译

孔子(约公元前四世纪)在《论语》中曾对一篇政府文告的撰写过程作过如下描述:

> 裨谌草创之，世叔讨论之，行人子羽修饰之，东里子产润色之。(第十四篇:《宪问》)

在《左传》(约成于公元前300年)中有一段类似的话:

> 志有之，言以足志，文以足言。不言，谁知其志？言之无文，行而不远。(《襄公》廿五年)

《尚书》的写作年代与上述引文相近,或者比它更早。《尚书》中曾经总结出一道极为著名的公式:“诗言志”。从这类议论中我们还看不出一种成熟、系统的文学理论。这种理论很久之后才在中国出现，即刘勰的名著《文心雕龙》，全书共五十篇，作于公元五世纪末或六世纪初。然而值得我们注意的是，刘勰文学理论的基础是他所说为“宗经”。他在写作中信守着孔子的思想，对儒家经典既深怀敬意又甚为通晓。那么刘勰从这些古典著述中采用(同时又加以变通)了一些什么来作为自己文学理论的典据呢？简言

之，从以上引文及古典著作的其它类似论述中，我们能看到哪些自发的文学理论观点呢？

这里我打算使用一种人们似乎不大提及的比较方法。有一种观点认为，比较文学就是对不管在何处、不管以何种方式出现的文学的研究。这种看法与我的观点相近。但是在多数人看来，比较文学就是超越了单一的民族文学范围的文学研究，而它主要关心的是不同的文学之间的实际联系：它们的起源、影响，传播媒介等，始终围绕着关系这个题目。然而比较文学也包含这样一种内容：对互相之间毫无联系的文学进行比较。也就是说，运用我们对一种文学传统或文学经验的知识来理解和探索用别种方法也许解释不通的某种陌生的文学中一些令人迷惑不解的现象。〔我想起了鲍拉(Bowra)关于远古时期诗歌的著作以及汉斯·弗兰克尔(Hans Frankel)研究中国《乐府》诗的成果〕。

凭借着对欧洲文学传统的了解，阿布拉姆斯(M·H·Abrams)[1]提出，任何严肃的批评家都会承认，在一件作品中总的说来会有四种起作用的因素：摹仿因素(艺术是一种摹仿)、实用因素(作品对鉴赏者发生的影响)、表现因素(艺术是艺术家内心世界的外现)、客观因素(将艺术品看作一个自足的统一体，它由自在地关联着的各个部分所组成，因而只能用它自身的存在形式所固有的标准来检验它。)① 这种设想是为了提供一种粗略的指南，借助这种简明概括的准则，我们可以确定某项批评的实质是什么，而批评家的假设又是什么。("为艺术而艺术"、"社会主义现实主义"以及"精力旁溢"等口号的实质，顿时一目了然了。)

阿布拉姆斯还发现，一个严肃的批评家不仅承认这四种因素的存在，他还必定特别地看重其中某一个因素。譬如，注重实用因素的批评家判断作品的依据是它在读者身上是否引起了必不可

1) 阿布拉姆斯(M·H·Abrams)，当代美国文学批评家，所著《镜与灯》一书在西方很有影响。

少的反响；着重表现因素的批评家关心的是艺术家心灵的特征和活动与艺术作品对作者心灵的表现是否和谐一致。

我们可以把四要素分析法当作一副放大镜，再来审视一番上面的两段引文以及古典著作中的另外一些论述，看看它们与现代批评的倾向有无相通之处，看看用阿布拉姆斯的方法分析起来，中国最古老的写作理论和艺术理论究竟是怎样的。

不言而喻，既然《论语》的那段引文讲的是一篇公文的写作过程，它所注重的显然是实用因素：这篇文告将产生怎样的效果？不过我们应当看到，文章的艺术性被当作一种附加物而客观化了。第二段引文也表现出这种双重性，但客观的因素显得更为突出：言之无文（“文”指的是有意识运用的艺术手法），行而不远。（这里我想起了历史上一些名句，如帕特里克·亨利[1]和邱吉尔的名言。）关于这种双重性，《论语》中是这样说的：

> 质胜文则野，文胜质则史。文质彬彬，然后君子。（第六篇：《雍也》）

这里谈及的文与质的中庸均衡，是中国文化中一条渊源古远的重要哲理。哲学家荀子（公元前313—238年左右）的话就可以表明当时中国人的美学观中多么强调这种对均衡的要求：

> 礼者以财物为用，以贵贱为文，以多少为异，以隆杀为要。文理繁，情用省，是礼之隆也；文理省，情用繁，是礼之杀也。文理情用，相为内外，表里竝行而杂，是礼之中流也。
>
> （第十九篇：《礼论》）

1） 帕特里克·亨利（Patrick Henry，1736—1799），美国独立战争时期的革命领导人、雄辩家。

然而值得注意的是，这里提到的均衡不是实用与客观的均衡，而是客观与表现的均衡。这种对文饰的嫌恶，在法家韩非子(公元前三世纪)严峻的理论中变成了毫不掩饰的敌意。韩非子的这段话也表明“文——质分野”的观点已经超越了儒家学派的界限：

> 礼为情貌者也，文为质饰者也。夫君子取情而去貌，好质而恶饰。夫恃貌而论情者，其情恶也；须饰而论质者，其质衰也。
>
> （第二十篇：《解老》）

他用玉石和珍珠来譬喻自己的论点：“其质至美，物不足以饰之。”然后他又表达了与《左传》引文全然相反的观点：“物之待饰而后行者，其质不美也。”

《论语》中有一段在讨论中国古代文学思想时经常被引用的话，它清楚地表明了孔子在论诗时十分强调实用因素：

> 诗可以兴，可以观，可以群，可以怨。迩之事父，远之事君，多识于鸟兽草木之名。
>
> （第十七篇：《阳货》）

除去“可以怨”之外，这段话毫无疑义地强调了诗的实用性。不过应当指出，中文原著里并无“表现怨愤”这样的措辞，② 例如詹姆斯·莱格(James Legge)就把这句话译为“诗歌……教人如何节制怨愤之情。”这就使孔子的诗论带有了更浓的个人色彩，吟诵诗歌成了诗人内省地寻求个人精神安慰的手段。刘若愚对这段引文的评论表明，他认为按这句话的原意，表现怨愤是为了寻求解决怨愤的办法。不过孔子很可能并不打算区别这两种含义，麻烦只是出自译文，因为要迁就我们的英文语法，译者就要把自己的

解释硬加进去。中文原著只是说："诗是怨的手段"，并未说明要达到什么目的。然而我们不能责备译者误解了原文，因为从别的文章里可以看到，诗歌不仅真的被用来抒发个人的哀怨（有《诗经》中保存的民歌为证），用来改善引起哀怨的处境（诗歌的谏诤传统证明了这一点），而且诗歌的概念中也包含着表现的因素。

《尚书》中的《尧典》可能是很古老的著作，它将诗歌的这种作用归纳为"诗言志"。许多经典中都附和了这个观点，例如：

> 凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声……（《礼记》：《乐记篇》）

然而这类文章的结尾往往都会提及诗歌对人和超自然物所起的有益作用。荀子是这样说的：

> 夫乐者乐也，人情之所必不免也。故人不能无乐，乐则必发于声音，形于动静，而人之道声音动静性术之变尽是矣。故人不能不乐，乐则不能无形。形而不为道，则不能无乱。先王恶其乱也，故制雅颂之声以道之，使其声足以乐而不流，使其文足以辨而不諰；使其曲直繁省廉肉节奏足以感动人之善心；使夫邪汙之气无由得接焉……夫声乐之入人也深，其化人也速。（第二十篇：《乐记》）

由此可见，荀子认为，当心灵被外部世界触动时（"心感于物而动"），诗歌就开始在心灵中萌发，而激情通过艺术手段才能化为歌声。荀子告诉我们，艺术手段意味着要有特定的形式，也就是说，必须用可以仿效的典范来加以引导。这种艺术加工所得成果的最高目的是为了教化人类，并施影响于人类之外的超自然力。这里我们又一次看到，作为艺术起因的表现因素与艺术所要

求的客观技巧得到了统一，不过，它们显然都隶属于诗歌——这里所说的是“乐”——的实用目的。在其它经典著作中，文章也被看成是内心表现的结果。例如孟子就反对在理解诗歌时死抠字眼，他说，“故说诗者，不以文害辞，不以辞害志。以意逆志，是为得之”。(《孟子》:《万章章句上》)。在另一篇文章中，他说，颂其诗，读其书，不知其人可乎！是以论其世也。”(《万章章句下》)

提纲挈领地概括了这一时期各种批评流派的只有一篇经典著作，那就是《诗大序》。(此文问世于公元前一世纪，但相传作于更古时。)仅在这一篇诗论中就包含了阿布拉姆斯总结的四种要素中的三种：

1. 诗者，志之所之也。在心为志，发言为诗。

2. 情动于中而形于言。言之不足，故嗟叹之。嗟叹之不足，故永歌之。永歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。

3. 情发于声，声成文谓之音。治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困。

第一段话定下了“表现说”的基调，成了后来中国文艺批评的主要模式。不过我们应当注意，第二段讲的是艺术家对表现冲动的调节，以及一部作品如何通过E·B·布鲁克斯(E·B·Brooks)所说的“逐步满足的阶段”③创作出来。

第三段表明，未经调节的表现冲动就变成了一种旋律，而且在作品中这种旋律准确地体现了作者的心境。这就是他的“音”。(曲调，旋律，清越的音响，声音。)在这里，强调的重点发生了有趣的变化。既然诗歌被看作诗人内心世界的表现，那么将这个原则推而广之，某一群人共同的歌声或旋律，就表现了这一群人的“内心世界”，也就是这群人中占绝对优势的精神状态。(这是

中国的一种传统：朝廷官员巡游全国，采集民歌，再把这些民歌作为朝廷研究世风民情的依据，以检验施政的效果)。于是，作为诗歌起因的表现因素就这样被用来服务于诗歌的实用目的了。

《诗大序》里紧接着的几段话中，实用倾向完全掩盖了表现倾向。不过在八、九、十这三段里，表现说又固执地出现了：

4. 故正得失，动天地，感鬼神，莫近于诗。

7. 先王以是经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗。

8. 至于王道衰，礼义废，政教失，国异政，家殊俗，而《变风》、《变雅》作矣。

9. 国史明乎得失之迹，伤人伦之废，哀刑政之苛，吟咏情性以风其上，达于事迹而怀其旧俗者也。

10. 故《变风》发乎情，止乎礼义。发乎情，民之性也；止乎礼义，先王之泽也。

第七段谈到，在中国，诗歌传统地起着一种重大的政治作用：用诗歌的形式进行劝喻——这就是上文所说的有目的地表现哀怨。最后三段话似乎是为某些诗篇作辩护的，但辩护者显然采用了表现说：乱世产生的诗歌必定反映出乱世的特征；统治者振兴世风之后，这种诗歌就不复出现了。

尽管由于篇幅所限本文的论述必须简略，然而借助阿布拉姆斯的理论，我们似乎已经说明，至少就现存的古代经典文献而言，中国最古老的文艺理论包括这样一些基本观点：表现是诗歌的起因；由表现而产生的诗歌要为治理国家服务；诗歌能够揭示诗人的内心或性情(孟子著作中能找到明显的例证)，推而广之，诗歌能够揭示产生出诗歌的人群所处社会的状态。

原注：

① 《镜与灯》(*The Mirror and the Lamp*)，牛津，1953年。见第一章《批评理论的总纲》(*Orientation of Critical Theories*)

② 刘若愚(James Liu)在《中国诗艺》一书中将以上引文中的"可以怨"译成了"表现怨愤"。

③ 见《诗品图解》(*A Geometry of the Shr Pin*)，《文林》，周策纵(Tse-tsung Chow)编，1968年，121—150页。

西方对三十年代中国散文的影响[1]

〔美〕恩斯特·沃尔夫
盛宁　译

有人说，文学能反映一个民族的灵魂。当我们思索这样一些文学现象，例如日尔曼民族的伟大史诗，古代中国骚人墨客的诗歌，黑人的圣歌，或俄国占领的波兰领土上意第绪语的写实文学，或者，当我们想起我们的医药商店里代售的平装本小说和杂志文摘，想起六十年代后期中国文化大革命造成的文学的急剧衰落时，我们就会充分意识到，文学的的确确是一个民族的思想素质和情绪的指示计。从上世纪末到本世纪初，"西方的冲击"震撼了中国传统秩序的根基，中国的文学确实完全反映了这个时期的各

1）中文中的散文原指区别于韵文、骈文的不押韵、不重排偶的散体文章，随着文学概念的演变和文学体裁的发展，以后又将小说及其他抒情、记事的文学作品统称为散文，以区别于讲究韵律的诗歌。这种意义上的散文与英文中的"prose"的含义相似。而现代散文的概念又发生了变化，它是指与诗歌、小说、戏剧文学并称的一类文学体裁，一般用来描述某些片断的生活事件，表达作者的思想感情，篇幅一般不长，形式自由，不一定具有完整的故事，语言不受韵律的拘束，可以抒情，可以叙事，也可以发表议论，甚或三者兼有。按其内容和形式的不同，现代散文又可分为杂文、小品、随笔和报告文学等。

而英文中的"essay"与"散文"并不完全对应。作为一种文学形式，它始于法国的蒙田和英国的培根，他们开创了一种与"随笔"十分相近的文体，探讨哲理，议论人生，文字紧凑简约，充满独创之见，这种文体为后人广为摹仿，蔚然成风。

本文所提及的中国古今的"essays"显然不局限于"随笔"一种文体，而是杂文、小品和随笔的统称。因此，文中的"essay"取"现代散文"的含义，而一概译作"散文"，特此说明。

种矛盾和冲突。对于中华民族来说，这是艰难的时刻。然而，文学并不依赖太平盛世，也不仰仗帝王将相的丰功伟迹；其反，在动乱的岁月里，如果作家们可以自由地表现社会的有力而健康的反响，那么，文学作品的产生不但不会受到阻碍，往往还能够得到促进和发展。二十年代和三十年代的中国正是这样，产生了一批非常优秀的、革命的文学作品，它们的思想內容和艺术表现形式都堪称上乘，充分体现了中华民族的活力。

散文，就其內容和形式而言，似乎是一种朴实无华而又无关宏旨的体裁。散文一般是比较短小精悍的无韵小品，或记录个人的经历，或表述主观的看法，这是它突出的特征。散文应该信手写来，富有哲理性。作者将自己融化进去，坦率，眞诚，无拘无束地注入自己的观点，仿佛在同好友侃侃而谈，这一特点本身就决定了读者会对它感兴趣，会对作者感到关切，甚至往往关心他个人的一些琐事和随感。

当我们在《新青年》或“五四”时代的其他杂志和报纸副刊上初次读到这种作品时，它们是那样的坦率，有主见，文字又是那样的随便通俗，我们简直以为自己发现了中国文学的一种新体裁。可是，这种说法却是大谬不然。散文在中国是由来已久，例如公元六世纪时的文选中收入的笔记（文学杂记）、书（书信）、序、跋就都可以称为眞正的散文。“五四”时期中国大多数的散文家都是在旧文学传统中成长起来的，他们都读过文选中的散文，也读过袁宏道、金圣叹和袁枚这些明淸作家的作品。这些散文在格调上与强调內省、又富于哲理性的中国传统教育完全合拍，它们的风格也就变得愈加隽永、以说理见长。这样的散文，即使换上了现代服饰，中国的作家和读者也丝毫不会感到是什么异国情调的舶来品。

把散文得以一直流行的原因归于传统，又说这种体裁为表达革命思想和改革措施提供了一种便利的形式，因而能广泛流行，看来有些前后矛盾，其实也顺理成章。散文这种形式随便自如，

作家可以用来坦率地表达自己的意见—那些思想最深处的观点和看法。我们知道，运用白话是现代散文家的革新之一。周作人，俞平伯等作家的白话文章，文字动人而优雅，充分说明了白话也完全适合于文学表述。白话尤其适合不拘形式的亲切交谈，这正是散文的特点。散文运用白话的成就究竟如何，其实只要对照一下白话诗的命运就清楚了。白话散文立即就被人们所接受，而白话诗却至今仍是有争论的。作为一种革新的手段，散文体裁受到格外的重视，也正是由于它自如随便的特点，它为摒弃中国文学传统中写诗作文的那一套陈规陋习提供了一种形式。

散文在现代中国文学中之所以能继续流行并得到蓬勃发展，上述种种原因都可以成立。然而，现代中国散文之所以能够演化成为眞正现代的表达手段，其最大的动力在于外国文学对中国青年一代作家的影响，这些作家的活动构成了“五四”运动的文学篇章。

在中国文学史上，与各国文学的交往并不是这时刚刚开始，以下的概述或许会使人觉得我们所分析的这一新近的发展有点突然，不过事实并非如此。我们知道，中国长期以来，特别是通过亚洲内陆的交通线，与外界保持着文化交往。我们也知道，那长期而又深刻的“印度化”，曾经使胡适为之悲叹不已。不过，毫无疑问，它也为中国的文学艺术提供了一些新的內容和形式。不幸的是，中国与西方近代的交往最初基本上只限于一种着眼于实利的、军事上的关系，在很长一段时间內，文化交流的规模非常有限，直至后来才兴起了一个运动，派遣中国学生出国向外国人学习技术知识。当然，这批学生首先是要掌握科学技术知识，然而，这些学生在回国时，不可避免地会带回一种笼统的文化影响，有些人甚或在国外改变了专业，转向人文学科的研究。我们可以举鲁迅为例，他后来成了最杰出的散文家。他曾告诉我们他去日本是为了学医。有一天，他看到一部满州里的战争影片，日本兵正在处决几个中国人。那些围观的中国人一个个表情呆滞，对自己

同胞的命运全然无动于衷。这个场景使鲁迅认清了中国人最迫切需要医治的是思想而不是身体，他当即决定研究并"从事"文学。或许，这种说法显得过于简单，不过它反映了许许多多类似的情况——个人兴趣和倾向使学生的注意力从科学技术转向人文科学，尤其是文学。

为了对这样吸收并传回中国的各种具体影响作出判断，我们必须考虑这些学生所接触的各个民族的文化。统计数字告诉我们赴日本的学生占绝对多数。经济和方便(邻近，文化相似等)可能是主要的原因，当然，同样有说服力的原因是日本把自己的传统文化同现代西方的制度和思想成功地结合了起来，在某种程度上可以成为中国新兴的一代的理想和典范。

日本的文化现代化，即所谓日本的文艺复兴，是与福泽喻吉、西周和中村正直等人的名字联系在一起的，这一深刻的西化过程大约发生在一八七〇年到一八八五年间。文学领域内的先导者是坪内消遥(1859—1936)和二叶亭四迷(1864—1909)。当中国未来的散文家们还在日本求学时，日本文艺复兴时期的起始阶段早已过去，日本的散文文学业已问世，并且已经进入大量产生成熟老练作品的阶段。西方的各种文体和创作流派，从浪漫主义到象征派，甚而更偏远的流派，在日本的文学作品中都有表现。然而，在日本明治——大正时期的新文学中，现代性的基本成分实际上仍然是现实主义和人道主义。所谓现实主义就是反对语言和情节的种种传统程式，作品运用白话，"象普通人说话一般"；写的是现代的场景、现代的问题；这是一种描写事物、描写人的心理动机的现实主义。所谓人道主义就是承认人的价值，尊重人的愿望，它是一种比较笼统的对小人物的苦难发出的怜悯和同情，它企求人类的各种问题能得到公正合理的解决。所有这一切在中国留日学生的心目中留下了深刻的印象，到了二十年代和三十年代时，对他们的作品产生了很大的影响。

在此有必要强调一个事实，当时的日本非常渴望了解世界文

化，它愿意输入世界上为它提供的一切东西。外国文学源源不断地涌入日本，其数量之大简直惊人。各个领域都有自己的倡导者，坪内鼓吹英国文学，二叶亭引进屠格涅夫，森鸥外提倡德国文学等等，又是翻译，又是注释，互相竞争，各不相让。在这种情况下，对文学感兴趣的中国留学生得到两大好处：他们既阅读了日本文学的新作品，又通过译著间接地了解了现代世界的文学界和思想界的潮流。从日本的散文作品的成就来看，长篇小说和短篇小说名列前矛，杂文，小品文和随笔的写作虽不那么引人注目，可是，同外国的情形相仿，随着报刊杂志剧增，各种各样的小品文、杂文、随笔得到了纵横驰骋的活动天地。有的杂志，例如《昂》、《白桦》、和《杜鹃》等，成了登载这种体裁的作品的经典。

在世界性都市东京，除了翻译作品和互相竞争的日文出版物以外，中国学生还能够轻而易举地获得他们感兴趣的各种外国文学作品的原著。我们知道鲁迅和后来的郭沫若在学医以前都曾经学习过德文，他们能够阅读歌德、尼采、海涅、霍普特曼以及其他作家的作品，并将他们的部分作品译成中文。周作人在许多场合提到，在丸善书店购买外国图书非常方便。他接触了艾迪生、斯威夫特、兰姆、斯蒂文生、米尔纳[1)]和林德[2)]这些散文家，这对他以后的文学生涯有着特殊的意义。他说，阅读和“细细玩味”这些散文，它们的写作风格与他的文学趣味产生了共鸣，对于他以后运用这种体裁产生了关键性的影响。周还承认，他在东京读了一些海夫洛克·爱里斯[3)]的作品，它们对他产生了很大的影响，使他的人生哲学向一种属于不可知论的人道主义发展。

我们应该记住，当时的英国是世界上最强大的国家，英语在

---

1) 米尔纳(A.A.Milne，1882—1956)，英国作家，写过许多儿童文学作品和幽默小品。

2) 林德(R.W.Lynd，1879—1949)，爱尔兰记者，作家和文学编辑，写过大量散文作品。

3) 海夫洛克·爱里斯(Havelock Ellis，1859—1939)，英国心理学家和文学家。

远东也是通用语，维多利亚时代的诗歌和爱德华时代的散文成为中国现代学堂中的一般高中生、大学生的普通读物。这当然要影响到人们对文学作品的选择和鉴赏的趣味。在相似的表面现象背后，英国和中国的文学趣味还有一些更为重要的共同点：中国的学生，除了学习英语以外，还要学习唐诗和儒家的规范，十八、十九世纪的英国文学既以抒情见长，又讲究绅士风度，这样的文学很可能与中国学生的精神合拍一致。在中国最杰出的散文家中，受到英国作家影响的有周作人、朱自清和徐志摩，他们中间，周作人从来没有去过英国，朱自清在晚年访问过英国，而徐志摩在英国学过文学。

还有一个有趣的文学现象也发生在日本。日本成为政治活动，主要是反对满清的民族主义活动的中心。就文学而言，它既推动了中国进步刊物的发行，又进一步激发起对那些与中国有着相似的苦难和斗争的被压迫人民和民族的文学的兴趣。而且，颇为突出的是，鲁迅、周作人等许多人把芬兰、波兰、匈牙利，以及其他一些民族的散文和短篇小说译成了中文。日本在中国文学的现代化过程中比任何别的国家都更为重要，它发挥了双重的作用，既是启蒙导师，又是输入西方文学的中间人。这当然并不意味着中国没有同法国、德国、俄国和美国有过直接接触，但至少在起始阶段，日本的影响之广泛与深刻居明显领先的地位。毋庸讳言，在报刊发行方面，日本与中国都求教于西方，而中国人更直接向香港的英国出版商学习。报刊杂志的发展对于散文写作的进步有着极其重大的影响，因为它们是刊载散文作品的主要地方。在中国，同在其他地方一样，散文家只有在积累了足够数量的作品以后，才出单行本的散文集。包括许多作家的散文合集也有出版，但有趣的是，它们一般只是培养中国式的鉴赏趣味的入门书。一九三四年，阿英(钱杏邨)编辑出版了一部包括十六位散文家的选集。一九三五年出版了另一部颇为壮观的十卷本的汇编，收集了从一九一七年至一九二七年新文学运动最初十年间的

作品，其中两卷是经周作人、郁达夫选出并作序的散文专辑。一九六三年，香港的一家出版商重印了这部汇编，并且又出版了一部七卷本的续编，收集了从一九二八年至一九三八年新文学运动第二阶段的作品。可是，现代散文的最初探索阶段过去以后，也就很难再谈什么外国影响了，因为此时的散文，尽管形式是现代化的，已经变成了一种眞正的中国文学体裁。

必须指出，还有一种非常明显的外国影响，那就是日益增长的马克思主义的影响。中国的马克思主义运动自二十年代开始。我们知道，郭沫若就是在一九二四年非常突然地转变的，这是他的若干次意识形态奇技般的转变中的一次，俟后，相当大的一群散文家加入了马克思主义的行列。我们也知道——不过这方面知道得实在太少了——鲁迅与他同时期的共产党人之间的爱憎关系，以及当时作家中的左翼运动。这一马克思主义和苏联的影响，同其他种种外国影响和外国因素一样，在经过一番咀嚼消化以后，也最终被中国制度吸收了。在文学上，它带来了三十年代左翼文学的繁荣。虽然后来推行的社会主义现实主义以及最后的文化大革命日渐取消了最初由马克思主义激发起来的自由思想，但我们应该记住，马克思主义仍然是造就中国现代散文的巨大影响之一。

如果要对中国现代散文中的外国影响作一个总的评价，那么，我们应该说，它在引进新的內容和新的形式方面有着无可否认的巨大的作用。文化交流对于传送者和接受者是互有裨益的，在这次国际会议的讲坛上，[1] 中国现代散文就是最好的例证之一，但愿今后在这方面有更多这样的交流。

---

1) 这篇文章是国际比较文学学会第七次大会的论文之一。

中国诗的翻译

〔英〕A.C.格雷厄姆
张隆溪 译

翻译中国诗的艺术是意象派运动的一个副产物，最早见于庞德(Ezra Pound)的«中国»(1915)、阿瑟·威利(Arthur Waley)的«汉诗一百七十首»(1918)和艾米·洛威尔(Amy Lowell)的«松花笺»(1921)。威利既是汉学家，又是诗人，除了他这一个特殊的情形之外，中国诗最好的译者多半是诗人或爱好写诗的人，依靠修改别人译的初稿来翻译。翻译中国诗遇到的问题在某些方面是特殊的；没有哪一种语言更难使译者感到没有把握进行完美的再创作，然而使译者努力不致白费的部分的成功，又很容易取得。古汉语是一种没有语尾变化的语言，一般是单音节词，语法的组织完全靠语序和虚字的位置决定。它的力量在于简洁具体，语法上的虚词在文学散文中用得比在口语中少，诗中又用得比在散文中少。当中国诗人较抽象地写作时，译成英文几乎不可能有任何诗味：

匡衡抗疏功名薄，
刘向传经心事违[1]。

诗人在这两行中把自己的失意与两位古代政治家的成功相对比，如果不在词句上稍加修饰，很难把这两行译成勉强像样的英文：

---

1) 杜甫，«秋兴八首»

A disdained K'uang Heng,as a critic of policy.
As promoter of learning,a Liu Hsiang who failed.

最能流传广远的诗的因素当然是具体的形象，不管我们可能对译成英文的歌德或普希金的诗多么不感兴趣，我们对洛尔伽的诗却能立即产生共鸣，甚至觉得自己有资格评判他究竟是一位大诗人，还是一个卖弄技巧、华而不实的诗匠。幸运的是，中国诗大多写得极为具体：

胡角引北风，
蓟门白于水。
天含青海道，
城头月千里。

许多巧合因素使我们翻译这类诗的时候，从汉语可以比从印欧语言译得更与原文对应。汉英两种语言的语序虽不相同，但很接近。除了少数标新者之外，多数诗人都把诗句限制在一联里，一般是一行一句。由于一行英诗中重音节的数目与一行中国诗的字数很接近，所以正像威利最先提出的那样，有可能几乎逐字把中国诗译成英文诗，和用散文译一样准确。这些特点可以部分地说明，为什么诗的翻译从汉语比从日语取得了更大的成绩，日语有语尾变化，语序和从句顺序也不同，一句诗往往跨好几行，译者不得不改变其顺序，所以写出的是很不相同的诗。能读汉语诗的英国读者总会觉得，有些诗句几乎已经自动译成了英语，在此之后，就很难抵抗把全诗译出来的诱惑了：

A Tartar horn tugs at the North wind,

Thistle Gate shines whiter than the stream.

The sky swallows the road to Kokonor;

On the Great Wall, a thousand miles of moonlight.

这几行译文说明，由于要照顾语句流畅、节奏分明和明白易懂，字字对应的理想很快就被破坏了。“Swallow”并不等于中文的“含”。“water”(水)由于不幸与“whiter”（白)在音韵上冲突，只好代之以“stream”(溪流)。唯一最要紧的既然是形象，所以几经犹豫之后，还是把“(is) white(r)”（更白)变成更强的“shines whiter”(闪出更白的光)，这一方面是为了保留那个中文形容词的有力语气(原文那个形容词的作用像一个不及物动词)，另一方面也是为了显出与末行中月光的联系。原诗没有特别说明的“城”，在译文中成了“the Great Wall”(长城)。尽管有些因素使从汉语翻译有时比从拉丁语或法语翻译更容易，但不用说汉语词的意义和引起的联想，比起印欧语言的词来，和英语词的差别更大。首先，要做到形象的忠实就不能不完全抛开原诗的格律形式，这些形式有的像十四行诗格律一样严格而复杂。几乎所有的中国诗都押韵，大多数古典形式每行字数相等，因此可以理解，有的译者仍然宁愿追求抑扬格和尾韵而随意处理原诗的辞意。提出诗的精髓在于意象这种理论后，才有可能为了内容而牺牲严格的形式，而要准确传达原诗意象，也就必须采用与一般格律形式很不一样的一种绝对的韵律。正是与意象派的这种联系使大多数汉诗的译文有一点像恰普曼[1]或蒲伯[2]译的荷马史诗，把汉诗与早期现代派英诗共同具有的视觉形象的精确性、直接的感染力和情绪的含蓄，与仅仅后者才具有的节奏的自由和用语的自然结合了起来。

---

1) 恰普曼(George Chapman, 1559? —1634)，英国文艺复兴时代诗人和戏剧家，曾翻译荷马史诗。

2) 蒲伯(Alexander Pope, 1688—1744)，英国古典主义时代大诗人、曾翻译荷马史诗。

众所周知，了解一点日本诗和中国诗曾帮助意象派明确了自己的理想，正像日本的版画对印象派或非洲的雕刻对立体派所起的作用那样。日本的影响至少可以追溯到1909年，当时休尔姆(T.E.Hulme)抛弃了他参加一年之久的诗人俱乐部，去寻找一些志同道合的诗友，其中包括弗林特(F.S.Flint)。弗林特那本薄薄的《意象派始末》一开始就是写这一帮诗友，他在书中说，这帮人在讨论的各种问题当中，曾提出用“纯粹的自由诗，用日本的‘短歌’和‘俳句’”取代传统的诗歌形式；“我们都写过不少‘俳句，作为一种消遣……”。他还说自己在加入这帮人之前，已经在提倡“一种在精神上接近日本诗的自由体诗。”法国于1905年由库苏(P.L.Couchoud)开创了翻译和模仿三行的日本俳句的风气，①在意象派形成时期，这显然是巴黎的影响之一。庞德在《旋涡主义》中叙述了在他发明了“意象派”这个名称的1912年，《在一个地铁车站》这首诗里那些他称为“和歌式的诗句”是怎样产生出来的，这表明这首诗既受到日本诗的启发，又有它自身的重要演变。1913年之后，对日本的兴趣逐渐转向中国，那时庞德得到了费诺洛萨(Ernest Fenollosa)的手稿，费诺洛萨是把日本古典艺术介绍到西方的一个美国人，在那以前，西方的公众只知道日本的木刻版画。费诺洛萨的手稿中有一篇《论中国书写文字》的论文，庞德从这篇文章得出了他关于象形文字的错误观念，同时也得出关于在诗的句法中及物动词起关键作用的一种极有价値的理论，还由这篇文章的帮助译出了中国诗的初稿，②后来又加以修饰收在《中国》这个集子里(他保留了费诺洛萨的日文拼音，把李白拼成“Rihaku”)。

中文的音节——古汉语基本上是单音节词——是由一个个字书写的，所有的字都有一个表意的“部首”，大多数字还有一个表音的“字母”。例如．“生”字派生出“性”字，以“生”为音母，加上“心”字部首，又派生出“姓”字，以“生”加上“女”字部首。我们主要是从这些字推知后来派生的字的来源，没有这些字，就很难确

定这些派生字发音接近"生"是否纯属偶然。由于中文音素不多而字形丰富，所以中国字的意义和引起的联想不在于音，而在于字形构造。这一事实使很多人认为中国文字能够提高诗的视觉形象表现力，因为很多字还依稀可以见出它们最初代表的图形（口、日、目等），而且它们很容易激发人们的想象。这种效果是难于估计的，因为读惯了中文的人除非存心分析自己的反应，否则很难意识到这一点，正象读英国诗的人不一定会注意到Sphinx（斯芬克斯）这个词在拼法上表明来自希腊文，如果拼写成Sfinks，就会破坏这个词的特殊效果。毫无疑问，人们可能过分强调了中国文字视觉形象的方面。在中国和在别的地方一样，诗首先是声音的形式，许多格调开始时都是歌的格式。诗人绝不会为了一个字外形的原因而选择它入诗。不过，可以说汉字的确有一种视觉拟声作用(Visual onomatopoeia)，它们可以刺激眼睛，正如"轰隆"、"唏嘘"或"咕咕呱呱"这类词能刺激耳朵一样，这些象声词与它们所模仿的声音并不完全相象，正如"日"字和真正的太阳并不相象一样。

显然，除非英语里也发明一套类似的形声字系统，否则是无法再现这种效果的。但二十年代的某些译者却的确认为，有必要通过把某些字形因素放进英译文里来传达原诗汉字的结构。③这种做法对意象派译文造成的危害，往往被人夸大得过分了，因为庞德直到发表了《中国》之后才这样做，艾米·洛威尔只非常谨慎地做过一些试验（虽然她的合作者弗洛伦斯·埃斯考〔Florence Ayscough〕后来走得更远）；而威利则当然总是很明智的。汉字结构不是一个简单的问题，也常常被人误解。但甚至在没有产生误解的地方，这种做法的结果也是把诗中和英语词的联想同样遥远含蓄的联想推到前面来了，同时显得不必要地罗唆，因为有些形声因素在中文里是包含在一个字当中的。李白有一首诗的首句是：

犬吠水声中。[1]

"吠"字从"犬"从"口"。如果恰好有一个普通英语词的词源含有一条狗张着嘴叫的意思，译者一定会满心欢喜地采用这个词，然而并没有这样一个词，他也就只好满足于用"bark"（狗叫）这个词了。但是艾米·洛威尔却译成：

> **A dog, A dog barking,**
> **And the sound of rushing water.**

结果只是破坏了原诗的句法，造成一个毫无意义的重复。她对原文的"声"字也有所发挥，不过这种发挥实在是难于避免的，也不必求全责备。汉诗的译者最必需的是简洁的才能，有人以为要把一切都传达出来就必须增加一些词，结果却使得某些用字最精练的中国作家被译成英文之后，反而显得特别罗唆。

中国诗的盛期是唐代（公元618—907年），其最著名的诗人是李白（701—62）和杜甫（712—70）。在唐朝统治的三个世纪当中，诗歌的发展不断造成译者的障碍——语言越来越精练，讲究用典而使译者往往不能不加上大量注释，格律的复杂又使译者怀疑为内容而牺牲形式是否一定可取。业余的译者们自然都去翻译最有名的诗人的作品，唯一的原因很可能是他们不知还有些什么别的作品；李白在中国诗中无疑算是一个浪漫主义者，如果有很多诗人供庞德选择的话，他就不大会去翻译李白的诗了。威利一开始不喜欢大多数唐诗，这从他写的《汉诗一百七十首》序里可以看出来。即便后来他比较喜欢唐诗，也主要限于那些译成英语后损失最少的诗作，限于初唐诗人和诗风转为朴实的白居易（772—846）。但是，尽管翻译李、杜之后的诗人很难把他们的成就传达出哪怕很

---

1) 李白，《访戴天山道士不遇》。

小一部分，作这样的尝试还是完全值得的。一个英国读者的鉴赏力如果是由威廉·燕卜荪[1]而不是由休尔姆或庞德培养形成的，他就会对语言和想象都越来越复杂的李、杜之后的诗人感到最大的兴趣。这些诗人的作品除了偶尔在选本中出现的几首以及白洛克（Michael Bullock）和陈志让（Jerome Ch'en）合译的《孤独集》（*Poemsof Solitude*）中李贺的几首之外，就只有汉学家们才知道。英国读者所认识的中国诗，仍然是本世纪二十年代诗歌革新者们所见到的面目，正像他们所认识的波斯诗人都是些看破红尘、纵情豪饮的维多利亚时代的唯美主义者一样。如果他们想到要问一问，为什么中国诗都那么明朗，没有一点在宋代山水画或道家哲学中可以觉察到的阴影和玄秘，那么答案就在于这种诗的神秘性质在反浪漫主义运动的重要关头，是诗人们最不感兴趣的。

对这种性质产生新的敏感，在一国文学史上好象是相当突然出现的情况。虽然仔细考察起来，可以看出循序渐进的发展过程，但人们的印象却是日本诗在九世纪开始趋于复杂的含义，英国诗在十六世纪晚期，法国诗是晚到十九世纪，而在中国，似乎可以把这种发展追溯到杜甫于公元766年到达夔州以后写的诗。④杜甫《秋兴八首》之一中的这一联就可以做一个例子：

从菊两开他日泪，
孤舟一系故园心。

此联每行两部分的句法是很清楚的，出句和对句语法上的对仗也很工整；然而诗句却有两种可能的解释，无法贸然断定，句子可以在停顿的地方结束，也可以继续到一行的末尾。艾米·洛威尔

1）威廉·燕卜荪（William Empson，1906—），英国诗人和批评家，曾来中国讲学。他专门研究诗歌语言复杂含义，著有《七种类型的含混》等书，对近代批评很有影响。

选择了前一种解释：

> The myriad chrysanthemums have bloomed twice. Days to come—tears.
> The solitary little boat is moored, but my heart is in the old-time garden.⑤

洪业(William Hung)则选择了后一种：

> The sight of chrysanthemums again loosens the tears of past memories;
> To a lonely detained boat I vainly attach my hope of going home.⑥

我们不能指责这两位译者哪一位说的是原诗没有的意思；他们之所以差别这样大，是因为英语必须作出诗人在原文里用不着作的选择。是花开还是泪流开，系住的是舟还是诗人的心？“他日”是指过去，还是指未来的某一天，这一天很可能像他在异乡看见菊花绽开的两个秋天一样悲哀？泪是他的眼泪，还是花上的露珠？这些泪是在过去的他日还是在未来的他日流下的，或者他现在是在为他日的哀愁而流泪？他的希望全系在可以载他回家的舟上，还是系在那永不会扬帆起程的舟上？他的心是系在这里的舟上，还是在想象中回到故乡，看到了在故园中开放的菊花？各家的评注已经提出了这里提出的大部分解释，而理想的译文应能包含所有这些理解；这就是那种含义达到最复杂丰富程度的语言。“故园”一语可以说明翻译中碰到的一个较小然而常常出现的问题。它与“菊花”用在同一联里，显得还不那么陈俗，但艾米·洛威尔逐字的死译却似乎把花园的意象突出过分了。我自己的译文避免作出某些选择，但却不能完全避免：

The clustered chrysanthemums have opened twice in tears
of other days,
The forlorn boat, once and for all, tethers my homeward
thoughts.

我很想写成“……tears of another day”。但那就会造成不正确的含混，暗示着或者过去的某一天，或者今天；而这一天应该是在过去或在未来。

把中文的表现力发挥到极限的晚唐诗，如果勉强加上印欧语言不相干的准确的人称、数和时态，往往会遭到严重破坏。代词的使用便是一个例子，而且可以应用于晚唐以前的作品。中国诗人很少用“我”字，除非他自己在诗中起一定作用（如卢仝的《月蚀》），因此他的情感呈现出一种英文中很难达到的非个人性质。在李商隐描写妇女的某些诗里，究竟应该加上“我”（即从她的观点来看）还是“她”（即从诗人的观点来看），这是一个无法回答而且难以捉摸的问题。仅仅由于英语语法要求动词要有主语而加上的“我”字，可以把一首诗完全变成抒发一种自以为是或自我怜悯的情绪。李贺是一个特别注意时光流逝的诗人，在翻译李贺诗的时候，时态、从句时态的一致等都常常造成麻烦。下面是他的《官街鼓》诗中的几行：

汉城黄柳映新帘，
柏陵飞燕埋香骨。
磓碎千年日长白，
孝武秦皇听不得。
从君翠发芦花色，……

The willows of the Han capital shine yellow on the

new blinds,

Flying Swallow's scented bones lie buried in the cypress mound,

It has pounded to pieces a thousand years of suns for ever white

Unheard by the King of ch'in and Emperor Wu.

Your hair that glinted blue, is the colour of the blossoms on the reeds……

虽然原文里甚至在第三行也没有时间小品词，我在初稿里却译成这样：

The willows of the Han capital shone yellow on the new blinds,

When Flying Swallow's scented bones were buried in the cypress mound,

It has pounded to pieces a thousand years of suns for ever white

Unheard by the King of Ch'in and Emperor Wu.

Your hair that glinted blue is the colour of the blossoms on the reeds……

修改过的译文重新传达出了中文那种直接的感染力，不过却可能使读者把芦花误解为翠色而不是白色。但无论哪种译文都把原诗将今昔合而为一的想象割裂开了。

保留中文复义性的一种可能的解决办法是把译文写成一种文学洋泾浜英语(literary pidgin English)。《圣经》的英译本是一

切英译文中最成功的作品，它故意把英文写得象闪族语，在句子开头用“And……”，而不把希伯莱语的小品词省去；为什么在译中文作品时不采取类似的办法呢？这种办法之所以特别值得一试，还因为二十年代的现代派诗歌很反感逻辑的连接词，认为这类词妨碍诗人达到一种表现纯粹的感觉的语言，于是逐渐倾向于一种中文式英语(Sino-English)。有几位译者做过这一类的试验，例如威利译的汉武帝的«秋风辞»。由于种种原因，我自己做的这种试验都不很成功。本文中所引的几个例子就可以证明，严格的逐字对译既破坏英文句法，又不能使读者懂得汉语的句法；为了能让人读懂，这种译文还要求每一个中文词都有一个几乎完全对应的词，因为这种逐字对译根本不可能通过句子的调整来弥补词义的偏差。因此，洋泾滨英语的译文要能独立存在，也许不得不比标准英语的译文更自由地处理原文。然而自从威弗雷德·欧文(Wilfred Owen)在不和谐音韵方面做过一些试验以来，英国人的耳朵对半韵(part-rhymes)已经习惯了，把半韵和洋泾滨英语的译法结合起来，也许能取得比目前更大的成就。王文(Wong Man)的笨拙然而独特的译文在这方面很有启发性，他的某些译诗读起来很像是用英文写的汉语诗：

Grass rustle through dim Woods,
Warrior shoots into night,
Dawn finds arrow-plume
Lost in rocky heights.

Black moon geese fly high,
Tartars flee the dark;
Light horses pursue,
Sword and bow snow-marked.⑦

但是这几行译诗并不比标准英语的译文更直接对应于原文，而且有点过于简单化：

林暗草惊风，
将军夜引弓，
平明寻白羽，
没在石棱中。

Woods dim, grass startled by the wind;
In the night the general draws his bow.
At dawn they seek the white feather
Lost among the corners of the stones.

月黑雁飞高，
单于夜遁逃，
欲将轻骑逐，
大雪满弓刀。

Moon black, geese fly high:
The Khan flees in the night.
As they lead out the light horse in pursuit
Heavy snow covers bow and sword.

汉语诗律在历史上不止一次地发生过剧烈变化。一般认为最早的诗纯粹以音节为基础；但到公元前一世纪时，已经出现诗行长短和韵脚位置的不规则变化，语法上的小品词在位置上逐渐固定，表明另一种原则，也许是音节轻重强弱的原则开始起作用。在随后的六个世纪里，诗律完全是以音节为基础的，每行都是五

音节，后来是七音节。这些诗律规则至今仍然存在，称为“古体”；而从七世纪开始则又出现了以中国字四声为基础的“近体”诗律。本集[1]中收进的杜甫、杜牧和李商隐等人的大部分作品都是近体诗，这种诗的特点有时在译文中也通过一联当中严格对应的两行表现出来。

八行的律诗中至少中间两联在句法上要讲对仗，每一个字都要和另一行中对应的字在意义上形成对比。例如前面引用过的杜诗中的一联，“丛”字与“孤”字相对，更突出了菊花的繁茂和一叶扁舟的寂寞，“两”字和“一”字的对比似乎不那么自然，因为“一”字在这里用作副词，有“完全”的意思，但即便如此，这一对比也使人更深切地感受到年复一年时光流逝的变化以及诗人苦苦思乡而又归去无望的苦闷心情。近体诗中加以系统化的对仗，在古体诗和散文写作中也是常用的手法之一。无需词的重复而要达到严格的对仗，在英语中显然几乎是不可能的，而有词汇重复的对仗又会很快使人感到呆板单调。但在译文中保留原诗字字对应比照这种结构上的特点，却是完全必要的。近体诗绝少用当时某些古风中常用的明喻；“如”字虽然不是完全不用，但却会在互相关联的具体词汇的凝练结构中造成松懈脱节的感觉。杜甫在描写雨后澄清的流水时，不说“白如天河”，而说

天河元自白，
江浦向来澄。[2]

进一步遇到的问题是唐诗中越来越多的用典。注诗家对几乎每一行诗都旁征博引地加以解释，引用各种神话、历史和地理知识的标准著作，还有古人用语的例证、已经具有特别联想意义

---

1) 指A.C.格雷厄姆译的《晚唐诗选》，本文原是这本诗选的代序言。

2) 杜甫，《江边星月二首》之一。

的各种意象在前人作品中的用法等等。虽然这种逐字引注的习惯会使人觉得处处都有典故，但狭义的文学典故，即不参见某一段文字就无法看懂的地方，即便在最后期的晚唐诗中也并不很多，典故的出处不止是古代经典，也常常有民间歌谣。李商隐的《锦瑟》是中国诗中最富于典故暗示性的作品之一，我为这首诗引注了各种注释性文字，但各家的注释出处不一，许多注家都否认这首诗是为前一个世纪一位作家关于诗的名言作注脚。[1]除此而外，欧洲读者还需要许多别的知识，需要知道中国人的习惯——“玉”用作形容词不是“玉绿色”而是“白玉”(玉露、雪、月、玉手等)，眉毛的比喻往往和妇女把眉染成青色的风俗有关，一般译成“phoenix”的传说中的吉祥之鸟“凤”，并没有死而复活的神话传说，龙是吉祥的神物，中国人习惯于设想在每一处江河湖海的深渊里都潜藏着鲛龙，柏树与在西方一样，也意味着墓园和死亡。季节是按阴历计算的，所以诗人在三月里悲叹春光将逝，在七月里秋天便已来临。秋天并非“迷雾和硕果累累”的季节，[2]而是风霜高洁、天明水净，有许多西方人注意不到的迹象——啭啭的蝉鸣、吹落梧桐叶的寒风（梧桐是一种挺拔而枝干青绿的大树，凤凰只肯在这种树上栖息），在石砧上捶打寒衣的捣衣声、秋菊、凋零的草木，偶尔还有黄叶。

这类知识有多少是读者感兴趣的呢？同样重要的是，这类知识有多少能真正对他有益呢？二十世纪初的英国诗比唐诗用的文学典故还多；我们读艾略特的诗即使不知道他用的大部分典故，也同样能深有所感，而当我们查出他用的典故时，它对于加深我们的感受所起的作用却小得令人失望。当然，读者要读懂本文所引的第一联诗，似乎必须知道匡衡在汉元帝(公元前48—33年在

1) 这里所指作家为戴叔伦。据《困学纪闻》，司空表圣云：戴容州叔伦谓诗家之景，如蓝田日暖，良玉生烟，可望而不可置于眉睫之间也。有人认为李商隐《锦瑟》诗本此。

2) 这是英国浪漫派诗人济兹《秋颂》中描写秋天的名句。

位）因日蚀和地震的凶兆而不安时，上书批评时政，受到元帝的赏识；刘向是中国第一位大目录学家，曾为皇家的图书馆收集和编辑古代典籍。然而关于他们的生平知道得再多，也很难为从上下文中已经十分明白的意思再增添一点东西，这点意思就是诗人把他们作为政治家和学者所取得的成就与自己的失意相对比。无论如何，这联诗译成英语很难给人造成深刻印象，也许用一条注释来耽误读者的时间，还不如让他匆匆走过去为好。

另外，把一个典故解释清楚不一定就能使它在诗中发生影响。李商隐有一行诗说：

扇裁月魄羞难掩。[1]

一个中国人只需读到"月"字，便知道是写怨情，他也习惯了扇与月的比喻，这个比喻可以追溯到被汉成帝（公元前32—7年在位）遗弃的班婕妤的《怨歌行》，在那首诗里，她把自己比为被人在秋凉时弃置一旁的白绸团扇：

裁成合欢扇，
团团似明月。

即便有可能逐行译出所有这类联想的意思，作抽象的解释也不能使这些联想对读者起作用；读者需要对诗中意象有一种似曾相识的朦胧意识。（顺便说一句，这并非不可能做到：庞德的《为皇上写的题扇诗》就是班婕妤诗篇的改作。）把使用同一意象的各时代诗作并列起来，编一部译成英文的中国诗选，使李商隐的诗接在班婕妤诗后面，也许是颇为有用的；但按目前这种原则编的选集却最好不要去管这类典故，除非它们一再重复出现。还有一

1) 李商隐，《无题》。

类典故其实是缩略的熟语，译者有权灵活处理，如杜牧的

楚腰肠断掌中轻。[1]

与其去解释楚灵王专宠细腰的美姬，班婕妤的竞争者赵飞燕身轻如燕，可以作掌中舞，还不如简单地译成：

Slim waists of ch'u broke my heart,light bodies danced into my palm.

李贺或李商隐的诗译成英文必然丧失许多东西，但这并不意味着比陶潜或白居易的平易的诗更不宜于翻译。每篇译文都有失真和歪曲原意的地方，一首简单的诗当中牺牲掉的那一小点东西，有可能正是使它成其为诗的那点东西。要把白居易的诗译成英文而不变成极平淡无味的散文，需要威利那种才华和特殊的敏感。另一方面，李商隐爱情诗的意象无论有多少微妙的用典的暗示，无论格律多么复杂多变，也无论历代注家怎样各说不一，却自有它强大而不会受伤害的生命力，产生于深深触动我们的一种主题，而大多数中国诗的主题都很难象它那样打动我们，它有时在英译文里几乎像在中文原诗里那样热烈动人。

晚唐诗的艰深还有另一点重要的补偿：不断复杂化的意象使一个诗人的个人风格在英译文里更容易显现出来。翻译的一个十分恼人的特点，就是译者的个人风格不能不抹杀他处理的各种材料的多样性。庞德和威利都译过陶潜和李白的诗。下面这首诗是谁写的？

Swiftly the years,beyond recall.

1） 杜牧，《遣怀》。

Solemn the stillness of this fair morning.
I will clothe myself in spring-clothing
And visit the slopes of the Eastern Hill……

（迈迈时运，
穆穆良朝，
袭我春服，
薄言东郊。[1]）

可以肯定，许多并不熟悉这首诗的读者也会立即认出这是威利而不是庞德的笔调；但是有谁能认出这是陶渊明的诗呢？具有一千五百年传统的丰富多彩的诗歌，在庞德的《中国》里互相之间区别之小，还不及他的《阿尔达弗特》（*Aitaforte*）和《休·塞尔汶·莫泊利》（*Hugh Selwyn Mauberley*）的区别。仅仅从几篇译作和几本谈艺术的书籍里去了解中国文明的欧洲人，从他站得远远的立场看去，整个中国文明都显得统一而无变化；放过纠正这种错误看法的任何机会都是可惜的。

还有一个所有诗的翻译都会遇到的难题。在一定限度之外，翻译的要求和诗的要求就很难协调一致，译者于是不得不在二者当中作一抉择。部分的一致是可能的，因为至少诗的一个因素，即意象，在另一种语言里也可以有效地起作用。但是，无论意象能使英译文的韵律和词句变得多么生动，译者毕竟还是在把对于一种语言十分自然的想象过程强加给另一种语言。结果可以是而且也应当是诗——我们不必在此争论怎样才算是诗——但却不会给人那种最终的满足，使人觉得译诗的词句已经做到唯一妥当的、完美的安排。例如，近体诗的对仗在英译文中就成了发挥诗思的一种矫揉造作的手段；译者可以把它稍加变化，但完全不要对仗

1) 陶渊明，《时运》。

就不成其为翻译。因此，每一位诗的翻译者都必须作出决定，是在英国读者最能看见我默·伽亚姆的眞面目时就止步呢，还是象爱德华·费兹杰拉德那样再进一步，在英国诗人的行列中去取得一席地位。1)

因此，译成英文而取得眞正诗的地位的很少一些外国诗，都是不依靠原文也能获得许多价値的诗作。这样的译诗不一定都是自由的改作，象卡洛琳·凯塞(Carolyn Kizer)由杜甫的启发而最近发表的佳作《逶迤集》⑧那样；而完全可能只是因为原诗中可以重现在译文中的材料太少，译者可以在自己的英文韵律上自由地发挥。威利的译诗中至少有一个选择的例子，即他的《新谷》。与他所译别的陶潜诗相比，这一首的诗意更浓，而且是唯一和原诗仅在平易如散文这一点上相同的作品。値得注意的是，庞德和艾米·洛威尔也许由于意象派的一惯主张，一般都象威利（以及我本人）一样，宁愿作翻译者而不愿作罗伯特·洛威尔的《模仿集》那种意义上的模仿者。这种选择有时把他们自己的全部缺点都向外人暴露出来，然而他们的缺点虽可指责，他们这种做法却更値得赞扬。甚至专门的汉学家也避免不了一个具有古文修养的中国人可以挑出的错误；无论怎么说，旣然诗的翻译或者是一首诗，或者便什么也不是，那种谨小愼微、学究气十足的译文就可能从头至尾都是一个错误。

虽然庞德的《中国》无疑意味着译诗的界限，他的《刘彻》却毫无疑问是一首完善的诗，他也很有道理地把这首诗归入他的创作一类。这是根据翟理斯(H.A.Giles)的一首押韵的译诗自由改作的，原诗是汉武帝(即刘彻，公元前140—87年）为一位死去的妃子写的悼亡诗，后来威利和艾米·洛威尔也都译过它。原诗是以允许用虚字的古曲形式写成。把原诗和四种译文比较一下可以大

1) 英国诗人费兹杰拉德译波斯诗人我默·伽亚姆的《鲁拜集》，在英国文学中成为一部佳作，但从翻译角度看来，却并不忠实可靠。

有裨益。

罗袂兮无声，
玉墀兮尘生。
虚房冷而寂寞，
落叶依于重扃。
望彼美之女兮安得，
感余心之未宁。[1]

下面是翟理斯的译文：

Gone

The sound of rustling silk is stilled,
With dust the marble courtyard filled.
No footfalls echo on the floor,
Fallen leaves in heaps block up the door……
For she, my pride, my lovely one is lost,
And I am left, in hopeless anguish tossed.

下面是庞德的译文：

Liu Ch'e

The rustling of the silk is discontinued,
Dust drifts over the courtyard.
There is no sound of foot-fall, and the leaves

1) 汉武帝，《落叶哀蝉曲》。

Scurry into heaps and lie still,
And she the rejoicer of the heart is beneath them;
A wet leaf that clings to the threshold.

下面是阿瑟·威利的译文：

Li Fu-jen

The sound of her silk skirt has stopped.
On the marble pavement dust grows.
Her empty room is cold and still.
Fallen leaves are piled against the doors.
  Longing for that lovely lady
How can I bring my aching heart to rest?

下面是艾米·洛威尔的译文：

To the air: 'The Fallen Leaves and the Plaintive Cicada'

There is no rustle of silken sleeves,
Dust gathers in the Jade Courtyard.
The empty houses are cold, still, without sound.
The leaves fall and lie upon the bars of doorway after doorway.
I long for the Most Beautiful One, how can I attain my desire?
Pain bursts my heart. There is no peace.

瞿理斯和威利是直接从原文译，艾米·洛威尔是弗洛伦斯·埃斯考为她逐字解释原诗后再译。可以看出，艾米·洛威尔的译

文诗味不如庞德和威利的译文那么足，但却相当忠实于原文；她不仅保留了原诗标题，而且只有她译出了第四行"重扃"的"重"字（不过原文的意思是一道门上有几根门闩，而不是几道闩好的门）。几位译者都成功地再现了原诗前四行描绘的景色，传达出了原诗那种情调；甚至被韵脚和抑扬格弄得有些失去本来面目的瞿理斯的译文，也保留住了庞德凭诗人的眼力辨认和发现到的某些微妙之处。但是，具体的景色在第四行之后就消逝了，最后两行中直接抒发的感情，更不用说这两行诗断句的问题，突然使译诗难于圆满结束。瞿理斯和艾米·洛威尔都因此而失败，威利虽只略有些失色，但却与原文最后一行的意思大有出入。庞德完全抛开瞿理斯的译文，自己新写一个结尾，于是获得了成功。他把已去世的美人重复地比喻为"依在门边一片露湿的落叶"，正如迈纳(E.R.Miner)指出的，⑨这正是庞德十分赞赏的日本俳句中那种"迭加的意象"的一个例子。它在形式和情感上都是远东式的，但它改变了原诗，使庞德完全有理由把它称为自己的创作。

原注

① 见W.L.施瓦茨，《近代法国文学对远东的想象的解释》(巴黎，1927)，第159页及以下各页。

② 这些译稿的例子可参见劳伦斯·W·契索姆，《费诺洛萨：远东与美国文化》(耶鲁，1963)，第251页。

③ 除庞德之外，最常把中国汉字折开来的译者是弗洛伦斯·埃斯考，见其所著《杜甫传》(伦敦，1929)。关于汉字在中国诗中的作用，参见刘若愚，《中国诗艺》(伦敦，1962)，第3—19页。

④ 黑川与一也把中国诗意义的复杂化追溯到杜甫在夔州时的作品，并详细研究了《秋兴八首》中那一联，见"杜甫《秋兴八首》导论"(日文)，载《中国文学》杂志(京都大学出版部)，1956年四月一期。

⑤ 见《松花笺》，第113页。

⑥ 见《中国最伟大的诗人杜甫》(坎布里奇，1952)，第233页。

⑦ 王文，《中国诗选》(香港古籍评议社)，第29页。此处所译诗为卢纶《塞下曲》。

⑧ 《逶迤集》(The Meandeing River Poems)原载《肯宁评论》第25卷8期(1963)。

⑨ 见迈纳，《英美文学中的日本传统》(普林斯顿，1958)，第116页及以下各页。